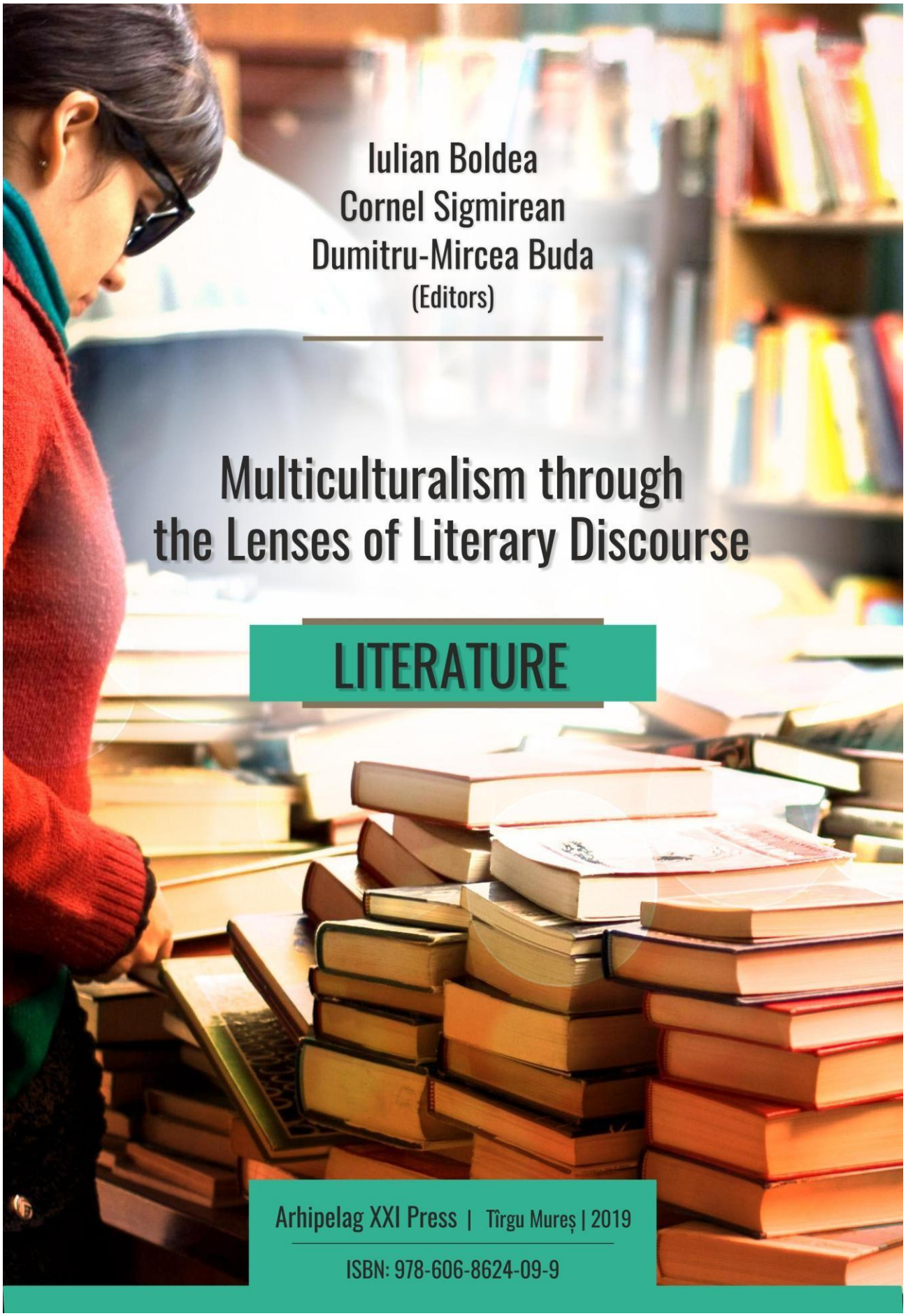

Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
Dumitru-Mircea Buda
(Editors)

Multiculturalism through the Lenses of Literary Discourse

LITERATURE

Arhipelag XXI Press | Tîrgu Mureș | 2019

ISBN: 978-606-8624-09-9

MULTICULTURALISM THROUGH THE LENSES OF LITERARY DISCOURSE
Section: Literature

Date: 7-8 December 2019

Location: „DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

ISBN: 978-606-8624-09-9

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com
Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2019
Tîrgu Mureş, România
Email: tehnoredactare.ldmd@gmail.com

Contents

ROMANIAN PRISON AUTOBIOGRAPHY

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 14

THE THEME OF ROMANIAN MIGRANT LITERATURE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Adriana Cazacu

Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova 23

M. BLECHER OR THE LIBERTY OF THE CREATIVE SPIRIT AS A RESULT OF BODILY DEMATERIALIZATION

Alina Maria Nechita

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca- Baia Mare Northern University Center 27

IDEOLOGY AND LITERATURE. INTER-WAR AND POST-WAR IDENTITY ADVENTURES

Liliana Truță

Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea 37

IN THE 21ST CENTURY, VITORIA LIPAN IS DRESSING AT THE SHOPING MALL. ABOUT THE TASTE AND DISTASTE OF SOME SHEPPHERD'S WIFES

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara.....43

"THE SEVENTH FUNCTION OF LANGUAGE" BY LAURENT BINET: THE APOLOGY OF THE LIBERTINE READER

Tatiana Ciocoi

Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova 48

ALDOUS HUXLEY'S VIEWS ON PSYCHOACTIVE SUBSTANCES

Oana Mureșan

Assoc. Prof., PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 56

MIRCEA ELIADE: MYTH, LITERATURE, NOVEL

Rodica Maria Brad

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu.....61

SELF, MEMORY AND THE UNCANNY SPACE OF IDENTITY IN KAZUO ISHIGURO'S THE UNCONSOLED

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște 70

FEMININE IDENTITY AND EXILE IN TWO FRANCOPHONE WRITERS' WORK:

ABLA FARHOUD AND FELICIA MIHALI

Elena-Brânduşa Steiciuc

Prof., PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 79

ANGELA CARTER'S THE MAGIC TOYSHOP APPROACHED VIA TRAUMA THEORY AND KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY

Clementina Alexandra Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad, Stela Pleşa, PhD student, University of Craiova 84

GLOBALIZATION PERCEIVED AS AN EXTENSION OF THE BATTLE FIELD

Nicoleta Sălcudeanu

Main Researcher II, ,,Gh. Şincai" Institute of Social Sciences and Humanities, Târgu Mureş 89

AN EUROPEAN CULTURAL TOPOS: THE LITERARY CAFÉ

Bogdan Mihai Dascălu

Assoc. Researcher, PhD, Romanian Academy, "Titu Maiorescu" Institute of Banat Studies, West University of Timişoara 94

REWARDED POETS PUBLISHED IN THE COMMUNIST TEXTBOOKS

Cosmina Cristescu

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov.....105

CAMIL PETRESCU – BALCESCU, OR ABOUT THE (NON) CURRENT DRAMA OF THE INTELLECTUAL

Laurenţiu Ichim

Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi.....110

BETWEEN BACHUS FIDELITY AND WRITING GENIUS: MARGUERITE DURAS

Daniela Cătău-Vereş

Lecturer, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava.....115

WHY IS FANTASY FICTION POPULAR NOWADAYS? THE CASE OF UPROOTED BY KIM NOVIK

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 121

ALICE BOTEZ, BETWEEN REALISM AND FANTASTIC

Ana Sanduloviciu

Lecturer, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 128

THE IMAGE OF THE OTHER IN ROMANIAN ETHNOLOGY

Cristina Furtună

Lecturer, PhD, "Valahia" University of Târgovişte 136

LINGUISTIC ETHNOCENTRISM AND TRANSLATION IN THE WORK OF A WRITER IN EXILE: HERTA MULLER

Daniela Cătău Vereș

Lecturer, PhD, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava.....140

MODERN RECONFIGURATIONS OF THE ANTIGONE MYTH

Mihaela Chapelan

Lecturer, PhD, University of Bucharest 148

EVOLUTIONARY PERSPECTIVES: FROM THE ROMANIAN PRESS PREOCCUPIED WITH PEDAGOGICAL ISSUES TO THE "EDUCATOR"

Ioana Banaduc

Lecturer, PhD, Western University of Timișoara 155

THE EXPERIENCE OF THE NUMINOUS IN *LA SIBYLLE DE CUMES* OF MARCEL SCHNEIDER

Anca Murar

PhD.....163

MRS MANSTEY’S VIEW AND WHARTON’S TRAGIC PROTAGONISTS

Oana Alexandra Alexa

Assist. Prof., PhD, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 169

SORESCU'S TRAGEDIES OR THE RETURN WAY INTO HIMSELF

Maria Holhoș

PhD, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....172

PAUL GOMA. FREEDOM AS A ONE-WAY POWER. *OSTINATO*

Mariana Pasincovschi

PhD, Independent Researcher.....178

THE POLITICIZATION OF ROMAN SATIRE. LUCILIUS AND THE ROMAN REPUBLIC

Roxana Maria Lăzărescu

PhD, University of Konstanz, Germany 186

THE ROLE OF SYMBOLS IN *THE INTERVIEW* BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frăţilă-Nichita

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 192

THE FANTASTIC IN *ELEVEN STORIES* BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frățilă-Nichita

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 207

THE POETIC HISTRIONISM OF MIHAI URSACHI. THE WORDS FAIR AND THE SILENCE DISGUISES

Diana Cătălina Stroescu

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 217

PAULE MARSHALL’S QUEST FOR WHOLENESS

Amada Mocioalcă

Lecturer, PhD, University of Craiova 221

THE BIBLICAL TEXT – A FUNDAMENTAL LANDMARK FOR THE LAND OF POETIC SYMBOLS MIGRATING FROM THE SACRED TEXT TOWARDS POETRY IN GRIGORE VIERU’S WORKS

Raisa Gîscă

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....230

DEMOSTENE BOTEZ. THE INTERWAR YEARS. HIS ROUSING EDITORIAL DEBUT NEAR LITERARY CRITIC G. IBRĂILEANU AND THE CULTURAL-LITERARY MOVEMENT ATTACHED TO ,,VIAȚA ROMÂNEASCĂ” MAGAZINE (MONOGRAPHIC STUDY)

Elena-Andreea Șchiopu (Maftei)

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 234

MERGING SHAKESPEARE: LISA KLEIN’S „OPHELIA” – A POPULAR CULTURE TYPOLOGY IN YOUNG ADULT LITERATURE

Cristiana – Anca Crivat

PhD Student.....242

THE TERRIFYING FANTASTIC IN THE WORK OF ALEXANDRU PHILIPPIDE AND OSCAR LEMNARU

Diana Teodora Cozma

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center.....251

BIOGRAPHY AND ITS RELATED GENRES

Camelia-Sorina Dogaru

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 255

ADRIANA BITTEL: AN EXCURSION INTO THE RE(READING)OF THE SMALLEST FORMS OF DAILY REALITY

Flavia-Domnica Crăstănuș (Trif)

PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu.....263

THE MYTH IN GIRAUDOUX’S WORKS. IMAGINATION AND REALITY

Maria-Alexandra Iliescu (Spanu)

PhD Student, University of Pitești.....270

LANGUAGE IN CONSTRUCTION OF THE IMAGINARY WORLDS IN THE NOVELS OF MICHEL TOURNIER AND J.-M. G. CLÉZIO

Stănuța-Nicoleta Popa

PhD Student, ”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca.....278

TRAVEL NARRATIVES IN KATE MORTON'S NOVEL THE CLOCKMAKER'S DAUGHTER

Ana-Maria Parasca

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca.....285

FEMININE REPRESENTATIONS IN EMINESCU'S WORKS INSPIRED FROM FAIRY TALES

Mădălina-Elena Popescu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....290

CARAGIALE'S INFLUENCE ON THE ROMANIAN POSTWAR DRAMATURGY

Alin Serafim Ștefănuț

PhD Student, University of Oradea.....298

THE IMAGE OF THE WOMAN IN THE DJEBARIEN NOVEL- SILENCE AND REVOLT

Adelina-Elena Sorescu

PhD Student, University of Pitești.....304

THE PROSE OF EMIL BOTTA

Alexandra- Ștefania Cordoș

PhD Student, UMFST Târgu Mureș.....313

COORDINATES OF THE MESSIANISM IN ROMANIAN POETRY

Maria Alexandra Gligan

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center.....322

THE BIRTH OF TRISTAN TZARA-IN SEARCH OF A DADA IDENTITY

Anca-Lavinia Țăranu

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava.....329

CONTROVERSIES ABOUT NINA CASSIAN- CONTROVERSIES ABOUT ART

Mihaela-Maria Cuzencu (Babalean)

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava.....333

THE ZEK-IMAGE OF THE DESTRUCTION OF THE BEING IN THE SOCIALIST GULAG

Camelia Suciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....339

GENDER RELATIONS. PRIVILEGES, CONTRADICTIONS OR PREJUDICES?

Carmen Mihaela Guia (Potlog)

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....347

IONEL TEODOREANU AND HIS MEMORIAL WRITINGS

Claudia-Cristina Dolea-Panaite

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați.....352

LA LITTERATURE ROUMAINE DE XIXE SIECLE - FORME DE DISCOURS INTERCULTUREL

Dana Damian

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 359

HISTORY, IDENTITY AND POWER IN CORMAC MCCARTHY’S BLOOD MERIDIAN

Daniela Ianole (Enache)

PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 367

THE TRAUMA OF COMMUNISM IN POSTREVOLUTIONARY ROMANIAN PROSE

Ioana Boștenaru

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 372

TRADITION AND INNOVATION IN VICTOR EFTIMIU'S DRAMA

Irina Iosub

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 381

WORDS AND EXPRESSIONS WITH A CONNOTATIVE MEANING IN OPERA LUI MIHAI EMINESCU BY G. CĂLINESCU

Loredana-Georgiana Popescu (Tomescu)

PhD Student, University of Craiova.....390

THE ANTAGONISM BETWEEN THE RATIONAL AND THE INTUITIVE MAN IN ZORBA THE GREEK

Mădălina Daniela Oneț

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 393

WILLINGNESS – AN ARCHETYPAL DIMENSION OF WOMEN AND ITS REPRESENTATION IN THE ROMANIAN PROSE OF THE NINETEENTH CENTURY

Mădălina Florina Pop

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 399

ASPECTS OF STYLE ORALITY IN LIVIU REBREANU’S SHORT STORIES

Mariana Matei (Buciu)

PhD Student, University of Craiova.....404

ANA BLANDIANA AND THE FREEDOM OF SPEECH IN THE PROLETKULT CANON

Mariana Mogoș

PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați.....410

GHEORGHE ASACHI, THE FIRST SONETHIST OF HIS NATION

Marilena Filofteia Costescu

PhD Student, University of Pitești.....415

TRANSFORMATIVE HYPERTEXTUALITY: WILLIAM GOLDING'S LORD OF THE FLIES VS DANIEL DEFOE'S *ROBINSON CRUSOE*

Maximiliana Ștefan (Miheț)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....420

THE ROLE OF MACROPERSPECTIVES IN READING ROMANIAN LITERATURE

Ioana Mihaela Vancea

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 428

LITERATURE - BETWEEN ART AND CULTURE

Nicoleta-Flavia Dan

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center.....435

THE LONDON MERCHANT – A SOURCE OF INFLUENCE FOR THE FRENCH BOURGEOIS DRAMA EVOLUTION

Carmen Andreea Oneață

PhD Student, University of Pitești.....442

ION BREAZU – LUCIAN BLAGA, DE AMICIȚIA

Sabina Larisa Marin (Oltean)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....448

WRITING SELF - IDENTITY REPRESENTATION PROCESSES IN RODICA BRAGA`S POEMS

Sorina-Maria Victoria

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....454

AMONG MEMORIALISTIC AND HISTORY

Luminița Ipate (Cășuneanu)

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 461

A FIRST STEP TOWARD SCIENCE FICTION LITERATURE CLASSICIZATION

Mihaela Drelciuc (Nistor)

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 470

DIMITRIE BOLINTINEANU AND THE BEGINNINGS OF THE ROMANIAN NOVEL

Lucreția Elena Pascariu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 475

ALEXANDRU ANDRIȚOIU - ÎN ȚARA MOȚILOR SE FACE ZIUĂ,-HIS FIRST POETRY COLLECTION

Marcela-Claudia Moza(Erdelyi)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....482

THE ORIENTAL STORIES OF MIHAIL SADOVEANU: A CEREMONIAL OF (RE)WRITING AND FILIATION

Simona Zaharia

PhD Student, ”Al Ioan Cuza” University of Iași 489

A REVIEW OVER ION MIRCEA’S POETRY

Laura Alexandra Petrea (Șopterean)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 497

THE SIGNIFICANCE OF IMAGINARY AND REAL SPACES IN ANA BLANDIANA’S STORIES

Cristian-Petru Vieru

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....503

THE END OF SLAVERY THROUGH THE EYE OF THE FREE WRITER – A PARALLEL BETWEEN 19TH CENTURY AMERICAN AND ROMANIAN LITERATURE

Laura Claudia Cracană

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 509

LOVE, LITERATURE AND ARCHAEOLOGY

Ioana-Mihaela Vultur

PhD, UMFST Târgu Mureș 517

LITERARY IMAGOLOGY: THE SCHOOLS AND ITS RESEARCHERS

Elisaveta Iovu

PhD Student, ”Dimitrie Cantemir” State University of Republica Moldova.....523

THE DECONSTRUCTION OF THE DOSTOEVSKIAN TEXTUAL HARMONY AS A WAY OF REVEALING THE SEMANTIC PARADIGM

Andreea-Oana Andrușcă

PhD Student, ”Al Ioan Cuza” University of Iași 532

NARRATIVE TECHNIQUES IN THE NOVEL “THE BOOT BOX” BY TITUS POPOVICI

Ligia Buzsor

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare.....541

BIOGRAPHICAL COURSE OF THE WRITER TITUS POPOVICI REFLECTED IN THE NATIONAL COUNCIL FOR STUDYING THE SECURITATE ARCHIVES

Ligia Buzsor.....547

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare.....547

FOLKLORE ELEMENTS IN IOAN SLAVICI’S SHORT STORIES

Iustina Camelia Cercel (Cioban)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 553

THE THEME OF INCEST IN THE POPULAR BALLAD THE *SUN AND THE MOON* AND THE FANTASTIC ROMANIAN FAIRY TALE *THE DAUGHTER OF THE GOLDEN EAGLE*

Dorina Coravu

PhD Student, University of Craiova.....559

THE GAME OF WALLING IN- A MASQUE BELONGING TO THE DRAMATIC

Alexandru Adrian Diac

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 570

PAUL CORNEA: FROM THE TYPOLOGY OF THE TEXT TO THE TYPES OF READER AND READING

Diana Dementieva

PhD Student, ”Dimitrie Cantemir” State University of Chișinău, Republica Moldova.....576

VINTILĂ HORIA AND THE HAPPY LITERATURE

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca- Baia Mare Northern University Center 588

THE ROMANIAN RELIGIOUS FAIRY TALE

Ioana-Steliana Tătulescu

PhD Student, University of Pitești.....600

THE EROTIC IMAGINARY IN LIVIU REBREANU'S WORK (ADAM ȘI EVA, AMÂNDOI, CIULEANDRA)

Raluca – Nicoleta Uilean (Isciuc)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 606

I. NEGOIŢESCU, "KNOWINGLY THE CAUSE". ABOUT POLITICS AND LITERARY CENSORSHIP

Alexandrina Cocan

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 611

THE ROLE OF MASK IN THE MEDIEVAL THEATRE

Anuța Batin

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare.....621

THE IMPORTANCE OF MULTICULTURAL THEORIES

Corina-Paula Martinov (Florea)

PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 626

CAMIL PETRESCU AND HIS CONCEPTION ABOUT THEATRE

Roxana Kaitar

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare.....630

THE SYMBOLISTICS OF THE ANGEL - DIACRONIC AND TRANSDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Larisa-Maria Lazăr (Dănescu)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....637

GEOGRAPHY, POWER AND IDENTITY IN MARK TWAIN'S THE INNOCENTS ABROAD

Luminița Mariana Avram (Mihăilescu)

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 651

PRELIMINARY STAGES OF THE LITERARY ACTIVITY OF EGINALD NORBERT SCHLATTNER

Elena Teodora Mihaela Coldea

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....655

SYMBOLISM AND IMAGINARY FROM THE PERSPECTIVE OF JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Nicoleta Elena Mîrza (Chira)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....660

DUMITRU ȚEPENEAG – CAMIONUL BULGAR OR THE IMAGE OF PERFORMED LIFE

Iuliana Oică

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 668

THE FANTASTIC SPACE IN SADOVEANU'S SHORT STORIES COLLECTION VECHIME

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....674

HOMERIC BY DOINA RUȘTI OR ABOUT THE IDEAL STORY

Pompilia Chifu (Costianu)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați.....681

URMUZ REVISITED: MARXISM AND SEXUALITY

Alexandru Ionașcu

PhD Student, University of Craiova.....685

MORAL ECHOES IN ELENA FARAGO'S POETRY

Dumitra-Daniela Popa (Apostu)

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 700

THE SUICIDE ALONG TIME

Angelica Valerica Ionce

PhD Student, Technical University of Cluj Napoca - Baia Mare Northern University Center.....707

OVIDIU DRIMBA - INTELLECTUAL AND AFFECTIVE CONSTANTS OF THE APPROACH OF LUCIAN BLAGA

Maria-Laura Milian (Duluș)

PhD Student, University of Oradea 717

THE PHENOMENOLOGY OF A SOUL STATE IN THE NOVEL FRICA BY NICOLAE BREBAN

Cristina-Monica Neagoe

PhD Student, „Transilvania" University of Brașov 725

ION POP RETEGANUL - THE LIFE OF A FORMER TRANSYLVANIAN TEACHER

Alexandra Pascu

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....735

VIRGIL IERUNCA- THE ATTEMPT TO FIND THE CREATIVE SELF

Marinela-Viorica Sabou (Țuculete)

PhD, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....742

ROMANIAN PRISON AUTOBIOGRAPHY

Iulian Boldea
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş

Abstract: The exploration of the major coordinates of the prison universe involves the analysis and interpretation of some memorialistic experiences in which various aspects, sides and dimensions of anamnetic writing intersect, from the traumatic experience of the prison space recalled acutely, painfully, with the almost physical retreat of the past, recovered through the representation of a complex ranges of sensations and experiences, at the grotesque cattle of the guards, at the expressionist perspective, or at the theme of salvation, the possibility of escape.

Keywords: prison, autobiography, experience, analysis, grotesque

Preliminarii

O problemă notabilă a textelor aparţinând literaturii autobiografice carcerale este cea a valorii literare ce poate fi ataşată acestor scrieri cu incontestabilă semnificaţie documentară. Critica literară a abordat această problematică din mai multe unghiuri: fie a tratat aceste texte exclusiv sub latura lor documentar-informativă, plasându-le într-un spaţiu cultural şi literar periferic, marginal, fie a căutat, totuşi, să identifice unele reflexe ale literarităţii, un conţinut estetic, mărci ale unei sensibilităţi literare. Se poate aprecia că o posibilă soluţie a acestor aporii tipologice care privesc memorialistica de închisoare ar fi considerarea lor ca aparţinând categoriei „microliteraturii", în măsura în care memorialistica de detenţie trasează, printr-un acut proces de anamneză, cadrele definitorii ale unui microunivers autonom, cu particularităţi, tipologii şi caractere, cu un cadru spaţio-temporal riguros delimitat, dar şi cu un limbaj distinct şi o mitologie proprie.

Importanţa şi impactul acestor memorii este cu atât mai pregnant cu cât este vorba de revelarea unor destine deturnate în mod implacabil, uneori distruse, în mod arbitrar şi iremediabil: „Literatura închisorilor în diversitatea ei deschide în faţa cititorilor o fereastră mult mai largă către o mai nuanţată şi mai înţelegătoare atitudine faţă de semenii noştri, faţă de slăbiciunile lor, unele momentane, dar şi atitudine de respect pentru capacitatea lor de a trece peste limite (...). Literatura închisorilor, a detenţiei, a suferinţei şi a speranţei, nu ne «învaţă» nimic, ea ne implică în toate aceste experienţe pe care puţini le încearcă direct; nu e inutil să avem o imagine, fie şi indirectă, fie şi parţială sau personală, a acestor episoade din viaţa unor oameni, de fapt, dintre care mulţi seamănă cu oricare dintre noi."[1] Majoritatea memoriilor vorbesc şi despre cedarea la tortură, despre aşteptare, mai grea uneori decât îndurarea supliciului, căci tensiunea nervoasă, aşteptarea momentului torturii erodează echilibrul interior şi luciditatea: „Cea mai grea spaimă este la început, în aşteptarea supliciului necunoscut şi a urmărilor lui. Nevăzută, nepipăită, neauzită, tortura este terifiantă. Îndată ce va începe supliciul, însă, lucrurile se lămuresc de la sine şi spaima dispare, rămânând doar durerea. Victima însăşi se pregăteşte, uneori, ca pentru un rit de iniţiere, care îi va descoperi adevărul despre sine."[2]

O perspectivă panoramică asupra realităţii detenţiei, aşa cum e configurată în textele autobiografice carcerale trebuie să circumscrie identificarea unor elemente cadru, a unor

[1] Mircea Anghelescu, *Poarta neagră. Scriitorii şi închisoarea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2013, p. 11.
[2] Ruxandra Cesereanu, *Panopticum. Tortura politică în secolul XX. Studiu de mentalitate*, Prefaţă de Alexandru Zub, Editura Institutul European, Iaşi, 2001, p. 169.

perspective auctoriale şi a unor tipologii de personaje. În ceea ce priveşte receptarea critică a memorialisticii de detenţie în literatura română, o trecere în revistă a stadiului actual al cercetării în domeniul universului concentraţionar din perspectiva memorialisticii detenţiei trebuie să releve importanţa unor cercetări ample, precum cele efectuate de Ruxandra Cesereanu (*Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*), Dan C. Mihăilescu (*Literatura română în postceauşism. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*), Eugen Simion (*Genurile biograficului*) şi Mihai Rădulescu (*Istoria literaturii române de detenţie-memorialistica reeducărilo*r). Relevante sunt studiile altor cercetători ai fenomenului memorialistic carceral (Monica Lovinescu, Al. Cistelecan, Liana Cozea, Graţian Cormoş, Florin Manolescu ş.a.), după cum relevante sunt numerele tematice ale unor reviste de cultură româneşti preocupate de restituirea valorii documentare şi estetice a acestor texte memorialistice („Caietele Echinox", „Familia", „Vatra"). Ruxandra Cesereanu realizează, în cartea sa consacrată literaturii închisorilor comuniste, un pregnant studiu de mentalitate, în care coordonatele universului concentraţionar sunt trasate prin intermediul unor idei, sugestii sau informaţii provenite din texte cu caracter memorialistic, identificându-se modalităţi de construcţie narativă şi trasându-se datele unor modele tipologice. Dan C. Mihăilescu reconstituie tectonica unui peisaj istoric, şi avatarurile unor biografii carcerale prin recursul la textul memorialistic, în timp ce Eugen Simion oferă o perspectivă amplă, exhaustivă, cu clarificări teoretice minuţioase asupra literaturii memorialistice. În ceea ce îl priveşte pe Mihai Rădulescu acesta îşi propune să ofere o perspectivă sintetizatoare asupra lucrărilor despre detenţia comunistă, relevând valoarea lor literară.

Explorarea coordonatelor majore ale universului concentraţionar presupune analiza şi interpretarea unor experienţe memorialistice în care se intersectează diverse aspecte, laturi şi dimensiuni ale scrisului anamnetic, de la experienţa traumatizantă a spaţiului carceral rememorată acut, dureros, cu retrăirea aproape fizică a trecutului, recuperat prin reprezentarea unei game complexe de senzaţii şi trăiri (Grigore Dumitrescu), la bestiarul grotesc rememorat de Teohar Mihadaş, la perspectiva expresionistă sugerată de Adriana Georgescu, sau la tema salvării, a evadării, prezenţă tutelară în opera Lenei Constante, cea care trăieşte întreaga experienţă sub imperativul evadării, spaţiul celulei transformându-se într-un spaţiu volatil, ce favorizează imperativul evaziunii. Un caz aparte este N. Steinhardt, simbol al seninătăţii carcerale, care trăieşte în închisoare experienţă dual: experienţa fizică, a privării drastice de libertate, şi cea spirituală, experienţa revelării mirajului divinităţii. Închisoarea este, cum s-a mai spus, pentru Steinhardt, altar şi academie, un spaţiu încărcat de spiritualitate şi sacralitate.

Pentru Steinhardt, spaţiul carceral a însemnat suferinţă, extaz mistic şi cunoaştere revelatorie de sine: „Am intrat în închisoare orb (…) şi ies cu ochii deschişi; am intrat răsfăţat răzgâiat, ies vindecat de fasoane, nazuri, ifose; am intrat nemulţumit, ies cunoscând fericirea; am intrat nervos, supărăcios, sensibil la fleacuri, ies nepăsător; soarele şi viaţa îmi spuneau puţin, acum ştiu să gust felioara de pâine cât de mică; ies admirând mai presus de orice curajul, demnitatea, onoarea, eroismul; ies împăcat: cu cei cărora le-am greşit, cu prietenii şi duşmanii mei, ba şi cu mine însumi."

Nicolae Manolescu surprinde complexitatea jurnalului, expresivitatea şi plasticitatea unor pagini bogate în sensuri şi trăiri: „*Jurnalul fericirii* este o carte splendidă, amestec inextricabil de notaţie cotidiană, amintire, confesiune, hermeneutică (…), humor, tragedie, istorie, universalitate, metafizică, fiziologie, citate de lectură şi altele. Epica e condensată, intensă, ca şi portretele sau descrierile. (…). Dar nu numaidecât în acest fir narativ trebuie căutată frumuseţea *Jurnalului fericirii*, ci, mai degrabă, în nervul ei ideatic, în capacitatea de a supune materialele de viaţă cele mai diverse în proba gândirii. N. Steinhardt este înainte de

orice un om care gândeşte."[3]. Experienţa detenţiei circumscrie, cum este firesc, perspective auctoriale decisive în memorialistica de detenţie, declanşând şi dezvoltând resorturile afective ale confesiunii, în diferite grade de subiectivitate ale acestor texte, până la subiectivitatea extremă, ce poate fi identificată în cazul Lenei Constante, ale cărei experienţe sunt transpuse în fibrele cele mai adânci ale scrisului.

Semnificativă este arta portretului în literatura detenţiei. Cele mai bine configurate portrete par să fie cele conturate de Ion Ioanid, portrete complexe, nuanţate, în care se conservă un echilibru afectiv, înregistrat sub forma transcrierii unor trăsături caracteristice, rezumative. Cu tentă subiectivă pronunţată, profilurile umane primesc contururi ale concretului, prin tuşe groase de culoare şi prin detalii exacte. Între constantele textului memorialistic concentraţionar, se poate reţine şi dificultatea dozării ideale a narativităţii, subiectivităţii şi reflexivităţii în cadrele acestui tip de discurs. Există, astfel, unii memorialişti care mizează pe narativitate (Ion Ioanid), alţii, mai parcimonioşi cu experienţa trăită nemijlocit, concentrându-se, în schimb, pe dimensiunea reflexivităţii, a intelectului extatic (I. D. Sîrbu, Steinhardt, Noica). Există, s-ar putea spune, şi autori care, din nevoia obiectivităţii, recurg la modalităţile stilului ştiinţific, după cum, în unele cazuri, textul memorialistic se resimte de o urgenţă a confesiunii. O astfel de urgenţă a scrisului memorialistic de detenţie se concretizează în propoziţii eliptice, care se succed cu rapiditate, mai ales atunci când ele transcriu episoade traumatice. Starea de urgenţă a confesiunii atrage după sine strategii şi modalităţi ale oralităţii stilului Mihai Rădulescu considerând că oralitatea reprezintă nota personală ce individualizează memorialistica de detenţie, după cum sunt anumite mărci stilistice care par să diferenţieze scriitura memorialistică feminină de cea masculină, determinată de trăirea în modalităţi şi intensităţi diferite a umilinţelor şi suferinţelor provocate de experienţa carcerală.

Un aspect important în memorialistica de închisoare este „fenomenul Piteşti" perceput dintr-o mare diversitate de perspective care au condus la stabilirea raportului just între obiectiv (Virgil Ierunca, Dumitru Bacu), subiectiv şi ficţional (Paul Goma). Fenomenul reeducării este descris şi prin analiza atentă a paginilor memorialistice ale unor martori ai acestui proces malefic: Neculai Popa, ale cărui confesiuni stau sub semnul oralităţii cu forme distincte: notaţii sobre, paranteze, divagări care segmentează sau prelungesc fluxul naraţiunii, Viorel Gheorghiţă, psiholog atent, care îşi examinează cu atenţie relieful stărilor mentale, trăirile şi emoţiile, notând metamorfozele propriului eu, Grigore Dumitrescu, ale cărui amintiri au cadenţa măsurată, un ritm natural, cu schimbări graduale ale firului, Dumitru Bordeianu, cu o pecete doctrinară a confesiunii, Ioan Muntean, al cărui limbaj este natural, sobru şi egal cu sine, Aristide Ionescu, Mihai Timaru, Justin Paven, Octavian Voinea. Există doi intelectuali reprezentativi pentru memorialistica de închisoare ce pot fi percepuţi într-un anumit paralelism: N. Steinhardt şi Paul Goma cu două atitudini distincte: seninătate şi revoltă, pasivitate, echilibru şi insurgenţă mizantropică.

Perspectivele asupra detenţiei feminine în comunism sunt şi ele deschizătoare de orizont hermeneutic. Se pot identifica o serie de trăsături morale sau stilistice care individualizează memorialistica de detenţie feminină. Evocările expun, pe de altă parte şi unele aspecte precum camaraderia, puterea credinţei, inventivitatea şi nerenunţarea, capacitatea de autodepăşire: „Un caz deosebit îl reprezintă femeile mărturisitoare ale Gulagului (...): impetuoase şi zgomotoase precum Elisabeta Rizea şi Oana Orlea sau mai interiorizate precum esteta Lena Constante şi Dina Balş ori Adriana Georgescu; în mărturiile

[3] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu,* Vol. II. *Proza. Teatrul*, Editura Aula, Braşov, 2001, p. 318.

lor, spectacolul detenţiei are o tentă mai aspră decât în mărturiile masculine, probabil din cauza vocaţiei feminine de a înfăţişa mai viu durerea."[4]

Lena Constante poate fi caracterizată prin prisma încadrării în tipologia intelectualei rafinate, *Evadarea tăcută* singularizându-se printr-un stil reflexiv şi tensionat Oana Orlea întruchipează spiritul ironic, cu irizări ale ludicului, textele autobiografice ale Dinei Balş îmbină sarcasmul şi metafora, în confesiunile Aspaziei Oţel este prezentă o viziunea naţionalistă şi ortodoxistă în timp ce amintirile Adrianei Georgescu pun în dezbatere, într-un stil jurnalistic de notaţie şi descriere acută a detaliilor, realităţi dramatice ale detenţiei.

Diverse, acute, impresionante, mărturiile vocilor feminine sunt convergente, accentuându-se astfel credibilitatea celor relatate. Naraţiunile se intersectează, personaje şi situaţii se regăsesc în mărturiile aparţinând mai multor persoane, autenticitatea celor expuse neputând fi contestată:: „Femeile n-ar trebui uitate când vorbim de cultura supravieţuirii. Cel mai bun lucru care s-a petrecut după 1989 a fost apariţia primelor relatări şi cărţi centrate pe personaje feminine întemniţate de regimul comunist, fără să fi fost personaje politice de prim rang. Poveştile despre rezistenţa politică sunt privite din perspectiva unor actori principali masculini, dar într-un fel paradoxal închisorile comuniste au dat femeilor ce era al lor de drept, căci jurnalele lor şi amintirile lor din puşcărie respiră un curaj şi-o putere de rezistenţă mai mare decât poveştile bărbaţilor închişi." [5]

În memorialistica de detenţie feminină sunt identificate, însă, şi unele accente expresioniste, în memoriile Adrianei Georgescu, prin surprinderea unor senzaţii atroce, prin conturarea unor tablouri distorsionate, cu o galerie grotescă de torţionari prezentaţi sub specia unor caricaturi umane. Scrierile autobiografice ale unor autoare ca Aspazia Oţel, Dina Balş, Oana Orlea, Elisabeta Rizea etc. proiectează trăsături distinctive care individualizează prezenţa scriiturii feminine în contextul memorialisticii carcerale româneşti, în măsura în care căutarea şi regăsirea sinelui, recuperarea identităţii se realizează în forme şi modalităţi discursive diverse, de la o interiorizare a universului detenţiei, la empatizare, autoironie şi privire sarcastică asupra personalităţii trecute), dar ceea ce rămâne constant este faptul că definirea se face fără anularea masculinului". Plăcerea ficţionalizării, prin care naraţiunea deprinde o funcţie kathartică, refugiul în imaginar, instinctul revoltei – sunt principalele elemente ale memorialisticii feminine de detenţie. Relevante sunt paginile memorialistice ale lui Ion D. Sârbu sau Petre Pandrea. La I. D. Sîrbu sunt prezente succinte pasaje reflexive nelipsite de plasticitate şi ingeniozitate lexicală, în timp ce Petre Pandrea valorifică în mod frecvent un colaj de portrete cu trăsături pregnante şi relief insolit, fără să fie absentă o anumită pasiune a dezbaterii ideatice. Numeroasă şi diversă e galeria preoţilor aflaţi în detenţie, galerie ce cuprinde câteva figuri emblematice pentru memorialistica de detenţie: Iuliu Hossu, Matei Boilă, Zosim Oancea, Valeriu Anania şi Richard Wurmbrand. Memorialistica de detenţie a clericilor se detaşează prin echilibrul viziunii, prin aspiraţia evaziunii în spaţiul transcendenţei, credinţa fiind o posibilă cale de acces spre mântuire. Tentaţia obiectivităţii, a documentarului poate fi identificată în paginile memorialistice ale lui ion Ioanid, care îşi reprimă de multe ori subiectivismului, recurgând la o memorie vie, ce reţine cu acuitate detalii, fapte, scene şi întâmplări ale unui trecut atroce, spaţiul fiind descris sub forma de microuniversuri concentrice.

Demne de atenţie sunt memoriile lui Teohar Mihadaş, Marcel Petrişor, sau Nicolae Călinescu. Memoriile lui Mihadaş stau sub semnul unei conduite morale severe, dar pot fi privite şi din perspectiva temperamentului vulcanic al autorului, care se regăseşte şi în modalităţile în care îşi conturează personajele, delimitându-le din unghiul etic, pozitiv-

[4] Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste. Eseu de mentalitate*, p. 126.
[5]Alina Mungiu-Pippidi, *Politica după comunism. Structură, cultură şi psihologie politică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 166.

negativ, dar şi prin prisma unui stil care dozează în mod abil registrele limbii, într-o dinamică policromă a senzorialităţii. În cazul lui Marcel Petrişor, se poate remarca ficţionalizarea experienţei personale, o anume distanţare de evenimente şi personaje, dar şi o lărgire a perspectivei narative, împreună cu punerea în scenă a confesiunii. Spaţiul concentraţionar este, prin prisma acestor experienţe autobiografice, unul particular, un spaţiu al unei lumi claustrante, tragice, agonice, suprapuse unei realităţi istorice, o lume cu reguli şi norme prestabilite şi oprimante. Fie angoasant, închis, rece, incolor cavou, fie iluminat, virtual, pe aici se pătrunde în alte dimensiuni, experienţa detenţiei luând fie forma unei călătorii în infern, fie cea a unui drum iniţiatic în urma căruia neofitul suferă o metamorfoză". Diversitatea perspectivelor a generat, însă, cum observă doctoranda, o varietate a tehnicilor anamnetice şi a modalităţilor scriiturii. Obiectivitatea, rareori atinsă, e suplinită de revelaţiile interiorităţii, care traduce o extrem de diversă gamă de tonalităţi stilistice: „de la dimensiunea liturgică a scrisului la ironia cea mai adâncă sau la agresivitatea şi grotescul extrem, cel care (se) scrie este întotdeauna prezent. Deşi cu intenţie informativă şi fără pretenţie de literatură, adesea declarate, aceste scrieri depăşesc limita documentului prin faptul că în actul de rememorare a trecuturilor traumatice, implicarea, oricât de nedorită, devine resort incontrolabil al psihicului".

Nicolae Balotă şi arta memoriei

Scriitura autobiografică a lui Nicolae Balotă nu se bazează atât pe avatarurile corporalităţii sau ale cotidianului, chiar dacă şi eul diurn e documentat. În *Caietul albastru,* diaristul înregistrează treptele devenirii sale spirituale: freneziile cărnii se estompează, făcând loc unor reflecţii filosofice sau morale, dar şi unei nevoi de clarificare de sine, vizibilă mai ales în modulările propriului demers scriptural, concretizate în ritmica armonioasă a frazei, paralelismul afect/ scris, sau în arpegiile secrete ale enunţurilor.

În galeria cărţilor de memorialistică de la noi, *Abisul luminat* (2018) ocupă un loc privilegiat, prin timbrul suferinţei, asceza interioară şi dialectica întunericului şi a luminii pe care scriitorul le asumă, cu patos reţinut şi revelatorie sinceritate a confesiunii. Spectacolul ororii e notat de scriitor cu pregnanţă şi înfiorare. Tulburătoare sunt imaginile abisului infinit, ca şi revelaţiile căderii în adâncuri, traseul labirintic pe care îl are de străbătut cărturarul pentru a ieşi la lumină. Sunt înregistrate, în notaţii eliptice, frigul şi suferinţa, dar şi modalităţile prin care cărturarul, chinuitul „peregrin prin patria cuvintelor", încearcă să găsească modalităţi compensatorii în faţa unei realităţi imunde: rugăciunea, credinţa, sau cuvintele Psalmistului (*De profundis clamavi ad te Domine*). Strigătul din adâncuri, sentimentul unei căderi continue în străfundurile abisului suferinţei, prăvălirea pe povârnişuri, prin râpe – toate acestea reprezintă metafore şi simboluri ale durerii, ale căutării şi ale disperării unei fiinţe umane neliniştite, interogative prin definiţie, care încearcă să-şi găsească calea de acces spre orizontul speranţei, spre lumină, spre încrederea în sine şi în ceilalţi. O cale anevoioasă, dureroasă, dramatică, pe care cărturarul şi-o asumă cu luciditate şi abnegaţie.

Abisul luminat trebuia să facă parte dintr-o tetralogia memorialistică proiectată de Nicolae Balotă (I. *Tinereţe fără bătrâneţe*…; II. *Caietul Albastru*; III. *Abisul luminat*; IV. *Viaţă fără de moarte*…), tetralogie care, dacă ar fi apărut în aceste forme şi dimensiuni proiectate de autor, ar fi putut deveni „marea operă a începutului de mileniu în literatura română", cum spera Balotă. *Abisul luminat* este o carte ce transgresează graniţele literaturii memorialistice, fiind, în concepţia autorului, o „operă de autoficţiune", în care este radiografiat spaţiul carceral şi contextul social-istoric în care se încadrează reconstituirea perioadei de închisoare (1956-1964). Părţile ce alcătuiesc *Abisul luminat* (*Preludiu la o coborâre în infern, Interludiu tragicomic* şi *Destine deviate*) explorează un univers al damnării, o lume supusă brutal ideologiei comuniste, în care conştiinţele sunt silite să tacă, cenzura e atotputernică iar literatura autentică este ostracizată, laolaltă cu orice fărâmă de

gândire liberă, necontrafăcută, căci, o spune răspicat Balotă, „revoluţia socialistă, în realitatea ei, trăda un nihilism cultural".

Abisul luminat, titlu cu irizări oximoronice, este o carte despre cădere şi speranţă, despre suferinţă şi iubire, despre damnare şi despre salvarea prin exerciţiul anamnetic. Cât de revelatoare sunt reflecţiile cărturarului despre „arta memoriei", cu toate străfundurile şi unduirile sale, artă născută din confruntarea necontenită a contrariilor (prezenţă şi absenţă, trecut şi prezent, plin şi gol): „Arta memoriei se naşte, aşadar, şi se hrăneşte din absenţă. Încercând iarăşi şi iarăşi să reînviu în cuvintele mele trecutul, ceea ce mă întâmpină la fiecare «pas» făcut în şi prin memoria mea este sentimentul acestei absenţe, sentimentul vidului, este un abis". La fel de semnificativă este, însă, şi imaginea labirintului, pe care o convoacă în paginile sale Balotă, într-un exerciţiu de invocare a propriei identităţi sfâşiate între trecut şi prezent, între universul interiorităţii şi o istorie devenită amintire: „Multă vreme după ce am ieşit din experienţa abisului închisorii, am continuat să visez că mă aflu tot acolo sau din nou acolo. Şi nici până azi nu am ieşit cu totul din acel labirint ascuns prin care nu încetez să peregrinez, de astă dată rememorându-l în cuvinte". *Abisul luminat* este, cum subliniază Carmen Elena Andrei, cea care îngrijeşte această ediţie, o „lectură care te convinge că Iubirea poate converti întunericul ignoranţei, al urii şi al oricăror acţiuni opresive în lumina speranţei şi a frumosului artistic".

Cărţile lui Nicolae Balotă seduc şi instruiesc, transpunând în irizările cuvântului idei trăite, printr-o veritabilă pasiune a erudiţiei. Efectul lor modelator este incontestabil. Demonstraţia riguroasă şi fluiditatea memoriei livreşti, exigenţa analizelor şi frenezia asocierilor, logica ideilor şi vibraţia afectivă, toate aceste antinomii ale scrisului alcătuiesc substanţa intimă a personalităţii autorului *Abisului luminat*.

O radiografie a cărţii de închisoare

Eseist înzestrat, Sorin Lavric este autorul unor cărţi bine receptate în mediile intelectuale româneşti (*Ontologia lui Noica. O exegeză*; *Noica şi Mişcarea Legionară*, *Zece eseuri*). Comentând înzestrările şi sensibilitatea filosofică ale lui Sorin Lavric, Gabriel Liiceanu remarcă, între altele, modul în care cultura filosofică, „şcoala gândirii", a izbutit să imprime „tonul înalt" unei înzestrări literare remarcabile: „Toată fiinţa lui Sorin Lavric a fost retrasă strategic din lume în vederea scrisului. Scrisul a devenit acum un soi de organ, singurul prin care – după ce toate celelalte simţuri au fost absorbite în el – a mai rămas să se producă contactul cu lumea. Numai că această revărsare firească este captată şi reorientată în câmpurile de forţă ale unei inteligenţe care a întîlnit la timpul potrivit şcoala gândirii. De aici tonul înalt al scrisului său. Fără ingredientul acesta al «gândirii», Lavric ar fi împărtăşit soarta scriitorilor talentaţi şi inculţi, care mor patetic în ograda metaforei şi în sintaxă. Cultura filozofică l-a salvat de perspectiva înecului în propriile-i cuvinte şi l-a învăţat declinarea ideii şi arta de a face ca fiecare propoziţie să poarte în ea zvonul unui gând". În acelaşi timp, Cristian Pătrăşconiu are dreptate: textele lui Sorin Lavric, memorabile, scrise sub imperiul unui cult al nuanţei şi al profunzimii, „intrigă, instigă, cuceresc sau (uneori) enervează şi provoacă", după cum, la fel de bine, ele „convertesc, conving".

Glasuri din bolgie (2018) cuprinde peste patruzeci de interpretări ale unor „cărţi de închisoare", în care sunt explorate cazurile-limită ale unor destine tragice, eseistul descifrând „metamorfoza spiritului în condiţii de exterminare", dar şi cantitatea de „drojdie numinoasă" ce adastă în aceste texte, atunci când ele poartă pecetea unor iluminări ale spiritului: „Toate figurile despre care scriu au trecut prin închisorile comuniste sau au suferit sub regimul bolşevic. Unii au crăpat ca victime inocente, alţii au intrat în pielea torţionarilor. Alţii au fost partizani, alţii sfinţi, alţii martiri". La sfârşitul cărţii se regăseşte un text cu caracter polemic şi iz programatic, în care autorul schiţează „portretul persecutorilor moderni", în contextul destinului postum ingrat al unuia dintre cei mai importanţi intelectuali interbelici, Mircea

Vulcănescu. Cititor „constant de literatură penitenciară", Sorin Lavric reuşeşte să diminueze doza de prejudecată şi de conformism în care s-a complăcut adesea receptarea acestui tip de literatură, percepută aproape exclusiv ca document, refuzându-se orice valoare estetică unor texte ce transpuneau experienţe carcerale liminale, tragice, necontrafăcute: „Niciodată nu am putut lua în serios suficiența cu care criticii literari coboară memorialistica carcerală la treapta literaturii de mâna a doua, pe motiv că, deși conține un testimoniu sincer asupra vieții, ea e scrisă prost. Obiecția lor descinde dintr-o tresărire de vanitate căreia îi lipsește condiția flerului, acea antenă cu care poți simți dacă un text, chiar dacă e scris fără talent, transmite o emoție pe care nicio ficțiune literară nu o poate mima". Într-o epocă a relativizărilor şi deconstructivismului, literatura s-a grăbit să-şi refuze elanul spiritual, dimensiunea elevată pregnantă, întemeietoare şi consolatoare, fapt remarcat cu limpezime şi luciditate de eseist: „Trăim în epoca literaturii fără spirit, în care o bucată fictivă, dacă e cizelată stilistic, pare mai valoroasă decât o mărturie iscată de o experiență ce depășește în dramă orice ficțiune. Mărturiile din închisorile comuniste au ceva cu neputință de transmis prin cuvinte, întrucât zvârcolirea din care s-au invit ține de o rupere irațională prin care un om trece doar în situații-limită. Și acel ceva pe care niciun cuvânt nu îl poate prinde e chiar spiritul".

Literatura carcerală, cu asperităţile şi austeritatea sa expresivă, cu limitele autoimpuse ale structurării şi elaborării este cu adevărat importantă, dincolo de amprenta documentară, prin acele momente de tensiune, de asceză spirituală şi de elan al desprinderii de carnal prin care se produce elevaţia, ruptura, glisarea într-un alt regim al trăirii. În acest fel, *coborârea* în bolgie este urmată de *înălţare*, de metamorfoză spirituală, de revelaţie şi extaz spiritualizat. Refuzul uitării, sancţiunea etică şi recompensa anamnetică, rostul recuperatoriu şi elanul transgresării limitelor – acestea sunt dimensiunile şi calităţile cărţilor despre experienţa carcerală pe care Sorin Lavric le pune în lumină, cu tactul unei scrieri inspirate, cu exigenţă a ordinii, cu obiectivitate hermeneutică. Ceea ce surprinde cu deosebire Sorin Lavric în cărţile comentate este iluminarea credinţei, ce edifică emoţional arhitectura unor făpturi surpate de suferinţă şi de torturi, conferind demnitate unor gesturi şi atitudini în aparenţă inerte, lipsite de relief.

Cartea lui Sorin Lavric este despre aceste „victime inocente", despre partizani, sfinţi şi martiri, despre „răscolirea mistică pe care o resimți în fața ororii sublime", „metamorfoza spiritului în condiții de exterminare", sau despre profunzimea gândului pe care doar suferinţa o favorizează. Unele dintre biografiile exemplare din cărţile comentate sunt atât de impregnate de suferință încât s-ar părea că gesturile şi faptele transgresează realitatea, devin dureros de ireale, în necuprinsul concentrat al durerii: „Viața personajului e atât de neverosimilă, încât nu doar că face de rușine ideea de ficțiune, dar chiar strecoară în cititor senzația că un element incredibil s-a ascuns sub aparențele unei existențe prozaice". Destinele eroilor sunt surprinse în medalioane biografice de maximă concizie şi expresivitate, de la preotul Dimitrie Bejan (*Crucea de la Oranki*), Florin Constantin Pavlovici (*Hiperbola cruzimii*), Mihai Buracu (*Fiziologia supliciului*) etc. Pagini memorabile sunt dedicate lui Valeriu Gafencu („Sfântul fără moaște"), lui Alexandru Mironescu, un gânditor de cea mai aleasă stirpe spirituală, sau lui Valeriu Anania, cu o existenţă sinuoasă, „ca o înlănțuire de răsturnări, urcări și căderi, de peripeții, întemnițări și stigmatizări, de conflicte, împăcări și reabilitări".

În *Portretul persecutorului modern*, ultimul capitol, Sorin Lavric expune trăsăturile demonice ale celor care, prin supraveghere, intenţie punitivă şi teroare sfidează demnitatea şi nobleţea spirituală: „Persecutorul urăşte atavic acele exemple de demnitate care au darul de a-i micşora influenţa acaparatoare. Tocmai de aceea persecutorul e cuprins de frenezie când aude de eroi (partizani), de martiri (victimele din închisorile comuniste) sau de sfinţi (figuri duhovniceşti cu atracţie asupra maselor). Aceste figuri sunt capitalul totemic al cărui simbol îl indispune peste măsură. De ce? Fiindcă intuieşte câmpul de forţă simbolică, cu precădere

religioasă, ce emană dinspre aceste figuri. Un popor ce-şi întreţine cultul exemplelor de demnitate are o imunitate cu care persecutorii au mult de furcă. De aceea, cuvintele acestea-eroi, sfinţi, martiri-au un damf ,,antidemocrat" ce-l scot din minţi pe persecutor, şi aşa se explică de ce zelul cu care caută să le anihileze amintirea atinge un prag draconic". Între suferinţa cărnii şi elevaţia spirituală, între experienţa torturilor din bolgiile carcerale şi promisiunile unui absolut transcendent, se situează experienţa mistică pe care o trăiesc aceşti eroi, concentrând în propriile trăiri iluminările şi extazul credinţei ce răscumpără fiziologicul degradat, maxima abjecţie a biologicului.

Alături de cazurile exemplare, ilustrative sunt portretele consacrate unor torţionari sau atenţia acordată acelor cazuri de conformism, de teamă sau de aderenţă la normele prestabilite ale comunităţii, prin care eroismul e perceput cu circumspecţie, laşitate sau resentiment: „Cine merge în Vicovu de Jos, satul natal al partizanului, şi întreabă localnicii din familia Motrescu va simți imediat ostilitatea sătenilor. La fel, cine merge în Sucevița și întreabă pe primul întâlnit de Gavril Vatamaniuc va fi surprins de tresărirea sumbră de pe fizionomia interlocutorului. E una din dramele cele mai neplăcute ale istoriei împrejurarea că memoria partizanilor e pătrunsă de un resentiment surd din partea oamenilor locului. Numele lui Motrescu aduce cu o rană vie de pe urma căreia amintirea suferinţei nu s-a șters încă. E un revoltător paradox la mijloc: nimeni nu i-a uitat pe Motrescu sau Vatamaniuc, atâta doar că amintirea lor e încărcată cu toate furiile şi urile trecutului. Ce bine ar fi fost dacă partizanii n-ar fi existat!" Cartea lui Sorin Lavric este memorabilă din perspectiva atenţiei constante acordate nobleţei umane, spiritului ce supravieţuieşte în ipostazele cele mai degradante, demnităţii ce renaşte din cenuşa suferinţei şi a torturilor de neîndurat.

Textele memorialisticii de detenţie, diversificate ca formă, structură şi stil, inegale ca valoare documentară reprezintă mărturii credibile şi consistente din care poate rezulta un tablou real al României din perioada comunistă, văzută prin prisma sacrificiului unor intelectuali de elită, de forţă şi de incontestabil calibru etic.

BIBLIOGRAPHY

Andreescu, Gabriel, *Cărturari, opozanţi şi documente. Manipularea Arhivei Securităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

Anghelescu, Mircea, *Poarta neagră. Scriitorii şi închisoarea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2013.

Boldea, Iulian, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste. Eseu de mentalitate*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Cistelecan, Alexandru, *Aide-mémoire (Aspecte ale memorialisticii româneşti)*, Editura Aula, Braşov, 2007.

Cormoş, Graţian, *Femei în infernul concentraţionar din România (1945-1989)*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006

Deletant, Dennis, *Teroarea comunistă în România. Gheorghiu-Dej şi statul poliţienesc, 1948-1965*, Traducere de Lucian Leuştean, Cu o prefaţă a autorului pentru ediţia în limba română, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

Ierunca, Virgil, *Fenomenul Piteşti*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

Lovinescu, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte: 1960-2000*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.

Manolescu, Ion, *Literatura memorialistică. Radu Petrescu. Ion D. Sîrbu. N. Steinhardt* Antologie, prefaţă, dosare critice, comentarii, note şi bibliografie adnotată de Ion Manolescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceauşism, I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, Iaşi, 2004.

Mungiu-Pippidi, Alina, *Politica după comunism. Structură, cultură şi psihologie politică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, volumul I: *1948-1964*, Ediţia a 2-a, revizuită, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010.

Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. III: *Diarismul românesc*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001.

THE THEME OF ROMANIAN MIGRANT LITERATURE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Adriana Cazacu
Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova

Abstract: Migration is a present phenomenon which today's society confronts with, it has an increasingly important place in the Bessarabian literary context.Today, this type of literary production demands the redefinition by the literary criticism, it needs to change the traditional parameters that have defined until now the cultural and literary system. The demographic movements open up alternative worlds of imaginary in the works of writers, who cross geographical and cultural spaces. In the Romanian literature of the Republic of Moldova we can distinguish at the moment two main directions: literature about emigration and the literature written by the Bessarabian emigrants, men of letters, established in other countries and who need to express their feelings by writing. Currently, according to the information provided by the United Nations Development Program, Moldova ranks eleventh place in the world in terms of emigration. This dramatic reality of the Republic of Moldova has become fiction and led to the emergence of a literature about migration which contains the signs of a fictional sociology and manages to impress through shocking realistic pictures.

Keywords: Migration, literary system, literary space, alternative worlds, literary diaspora.

Tema migrației e de mare actualitate atât din punct de vedere social, cât și din punct de vedere cultural, literar. În studiul dat ne-am propus contextualizarea acesteia în literatura contemporană din Republica Moldova, prin referire la autori și la opere concrete. Migrația, fenomen cu care se confruntă societatea de azi, ocupă un loc din ce în ce mai important în peisajul literar pruto-nistrean. Problematica dată merită toată atenția și în măsura în care interpretarea literară, constituie un subiect incitant de reflecție asupra transformărilor socio-culturale recente. Deși la fel de veche precum umanitatea, totuși, în ultimile decenii, migrația a luat o proporție copleșitoare, fiind considerată drept o repercursiune a globalizării. Trăim vremuri schimbătoare, iar mișcarea populației care se produce ar putea fi asociată metaforic furtunii de nisip în pustiu.

În istoria omenirii migrația are o manifestare recurentă, în anumite perioade fiind mai agresivă, iar în altele – mai temperată. Intensitatea acesteia fiind determinată de mai mulți factori: de ordin politic, social, economic, religios etc., însă implicațiile ei din punct de vedere cultural sunt semnificante. Astăzi asistăm la o hibridizare a culturii, a literaturii, iar transculturalismul, translingvismul spre care converge cultura contemporană constituie particularități ale epocii postmoderne.

Bazându-ne pe noțiunea de migrație, acest tip de producție literară solicită astăzi redefinirea de către critica literară a parametrilor tradiționali care au determinat până în prezent sistemul cultural și literar. Literatura migrației este un fenomen relativ nou, în plină derulare, în plină manifestare, prin urmare aceasta nu este elucidată, la fel și disocierile între „literatura migrantă” și „literatura de migrație” sau „literatură a migrației” nu sunt deocamdată clare, precum și definițiile, determinările, comentariile făcute până acum de comparatiști sunt, la fel, aproximative [1, p.3].

În metalimbajul românesc s-a impus atât conceptul de „literatură a migrației”, care desemnează scrierile literare ce au o tangență oarecare cu experiența migratoare contemporană, acesta fiind și cel mai utilizat în culturile europene, precum și cel de „literatura migrantă”. Cercetătorul Jean-Jacques Marchand propune, spre exemplu, o distincție terminologică între „literatura emigrației”, care ar trebui să desemneze activitatea literară a emigranților și „literatura de emigrație” (sinonimă cu literatura despre emigrație), care ar denumi ansamblul operelor care au drept temă, într-un sens mai larg, emigrația.

În literatura română din Republica Moldova, la moment, putem delimita cel puțin două tendințe:

I. Literatura scriitorilor din RM despre emigrație: Dumitru Crudu (*Oameni ai nimănui*, 2007), Val Butnaru (*Avant de mourir*, 2007), Constantin Cheianu (*În container*, 2007), Claudia Partole (*Viața unei nopți sau Totentanz, Jurnalul unei menajere*, 2009), Lucreția Bârlădeanu (*Scrisori din Paris*, 2011, *Tunica portocalie*, 2016).

II. Literatura scrisă de emigranții basarabeni, oameni de litere, stabiliți în alte țări și care simt imperios necesitatea exprimării în scris: Liliana Crobcă (*Un an în paradis*, 2005; *Kinderland*, 2013), Eugenia Bulat (*Veneția ca un dat sau Jurnalul unui evadat din Est*, 2007; *ÎN DEBARA. Al doilea jurnal al unui evadat din Est*, 2012), Lilia Bicec (*Testamentul necitit. Scrisorile unei mame plecate la muncă în Occident*, 2009; *Bumerang*, 2016), Tatiana Țîbuleac (*Fabule moderne*), Lilia Calancea (*Bocete de nuntă*, 2019). Observăm că geografia literaturii române din Republica Moldova s-a extins: în Italia scrie Lilia Bicec-Zanardelli, în Franța scriu Tatiana Țîbuleac și Vitalie Vovc, Andrei Langa în Spania, Doru Ciocanu – în Canada. Autorii sus-numiți, în pofida pluralității vocilor și a diversității tematice, își găsesc un numitor comun în trăirea experienței diasporice. Scrierile date aduc în prim-plan drame autentice transpuse într-un limbaj modern și relevă felul în care comunitatea basarabeană se (auto)reprezintă în lume și este percepută din interior, iar fenomenul imigrării basarabenilor în Occident la începutul mileniului trei nu cadrează cu vectorul mișcării de integrare europeană.

„Ca nici o altă temă din literatura contemporană din Republica Moldova, migrația moldovenilor în Occident este cea mai bine ilustrată. De mai bine de zece ani, aceasta i-a inspirat pe scriitori sau i-a îndemnat pe unii dintre migranți să devină scriitori” [2] .

Lilia Bicec, una dintre autoarele, stabilite în Italia și care valorifică artistic fenomenul migrației, menționează într-un eseu publicat în revista „Molbrixia News”: „Nu putem considera literatura migrației o literatură a compasiunii sau justificării. Eu o consider ca fiind un gen de scriere care anterior în Moldova nu exista și acum, iată, a sosit momentul să-i oferim un spațiu bine meritat. Posibil, mulți dintre autorii începători vor trece de la o descriere autobiografică la o adevărată literatură, și chiar dacă lucrările lor nu se vor evidenția prin performanță literară, oricum, ele vor păstra și vor transmite adevărul istoric al fenomenului emigrației” [3, p. 18]. Această idee fiind, ulterior, ilustrată de însăși autoarea citată. Primul roman al Liliei Bicec, *Testamentul necitit. Scrisorile unei mame plecate la muncă în Occident*, având un pretext autobiografic, pe când în cel de-al doilea, *Bumerang*, prevalează ficțiunea, deși, știm bine că la baza întâmplărilor descrise stau fapte adevărate. Probabil că unii dintre cititori nu vor percepe drept adevăr grozăvia, monstruozitatea celor trăite de personajele care în anumite cazuri se identifică cu autorii și le vor interpreta doar ca fapt de imaginar.

Această problematică și estetică se înscrie într-o mișcare literară vastă care încearcă reconsiderarea problematicilor de Centru și Periferie. „Tema comportă date noi în câmpul literar basarabean conștient de deschiderea și inserția sa problematică în lume. Recentele experiențe migratoare au condus la constituirea unui nou spațiu literar, precum și la crearea unor serii de reprezentări – sociale, mentale, dramatice etc. – a ceea ce presupune migrarea într-un spațiu-timp determinant pentru evoluția mentalității europene” [4, p. 341]. Mișcările demografice deschid lumi alternative din punct de vedere al imaginarului în operele scriitorilor care tranzitează spații geografice, culturale.

La nivel tematic, se conturează o serie de axe tematice, cum ar fi: relația dialectică între dezrădăcinare și înrădăcinare, care atrage după sine problematizarea identității față de societatea de sosire sau față de cea de plecare, din punct de vedere atât al individului, precum și al colectivității; alteritatea; exprimarea experienței / condiției eliminare de migrant; precum și cel mai grav efect al migrației – incestul. De menționat și cronotopul complex al două spații matriciale: pe cel al Republicii Moldova, din care lumea pleacă, și pe cel al Italiei, Spaniei, Franței, în care lumea vine, iar în miezul acestui cronotop se află personajul în dubla ipostază de emigrant și imigrant [5].

Procesul de migrare, în ambele sale direcții, de emigrare și imigrare, ține de un praxis global. Având în vedere fluxurile recente de migrație, constatăm faptul că acestea au afectat profund țara noastră. Perioada de după proclamarea independenței Republicii Moldova se caracterizează prin intensificarea migrației externe, atât temporare, cât și definitive. Dacă e să ne referim la perioada dintre ultimele două recensăminte: 2004 - 2014, atunci în acest răstimp, populația țării a scăzut de la 3,3 miioane la 2,8 milioane de persoane, iar, conform datelor neoficiale, este plecat peste hotare un milion din cele patru milioane de locuitori estimate în timpurile sovietice. Actualmente, după datele furnizate de Programul Națiunilor Unite pentru Dezvoltare, Moldova ocupă locul unsprezece în lume la capitolul emigrare [6, p. 15]. Această realitate dramatică a Republicii Moldova a devenit ficțiune și a dus la emergența unei literaturi despre imigrație care conține semnele unei sociologii ficționale și reușește să impresioneze prin tablouri realiste șocante. Un aliniat din piesa *Oameni ai nimănui* de Dumitru Crudu relevă sintetic fenomenul dat: „Nimeni nu mai vrea să mai stea în țara asta. Nimeni. Nimeni nu mai vrea să aștepte timpuri mai bune. Toți se duc. Pur și simplu fug. Toată lumea își face bagajele. Se depărtează bărbați, femei, tineri, bătrâni, medici, ingineri, agronomi, arhitecți, vânzători, șoferi. Pleacă prietenii mei din școală, amicii mei din facultate, colegii mei de serviciu, verii și surorile mele. Nici măcar nu am cu cine ieși la o cafea. În Flutura nu a mai rămas nici un prieten de-al meu sau vreo rudă de-a mea mai apropiată. Sunt atâtea localități în care au rămas doar bătrânii. În curând, am putea ajunge la o țară fără locuitori".

Așa cum imigrantul se zbate între două țări, între două culturi, în literatura migrației alternează straturile temporale ale trecutului și prezentului (înainte/după), polii civilizației (aici/acolo, Est/Vest) și cei ai luptei perpetue între căutare/regăsire, viață/moarte, se suprapun conflictele dintre mentalități și sisteme de valori, stereotipuri și comportamente într-o mișcare plină de dramatism, care se depozitează într-o memorie plină de frustrări și insuccese.

În majoritatea cazurilor relevăm scopul cathartic al scrierilor emigranților basarabeni. În cuvântul de însoțire al volumului *Veneția ca un dat sau .Jurnalul unui evadat din Est*, 2007, Eugenia Bulat menționează: „Această plonjare pe cercurile concentrice ale propriului refugiu (în sine sau pe anumite coordonate geografice ale lumii, de la un punct încolo nu mai contează…) este o nesperată eliberare / mântuire prin cuvânt. Nemarginile acesteia duc, fără îndoială, spre mult-râvnita apropiere de leagănul armoniei, echilibrului și înseninării, – spațiu în care, în căutarea eternului Absolut, să nu ne mai terorizeze manifestările dureroase și paradoxale ale vieții. Și, cu atât mai mult, curgerea noastră continuă spre Marele Tot". Scriitorul Adrian Dinu Rachieru în prefața acestei cărți descifrează semnifcația titlului astfel: „Veneția ca un dat" este, până la urmă, un dar pe care destinul, prin legile lui paradoxale, îl oferă autoarei. Chiar dacă nu a părăsit decât fizic baricadele românității din Basarabia, chiar dacă a ars „fără rest" (cum se mărturisește), poeta încearcă să uite, să se desprindă de niște realități apocaliptice, să se regăsească / reîntemeieze, reînviind prin poezie". Aceeși idee o împărtășește și Lilia Bicec, autoarea romanului *Testamentul necitit. Scrisorile unei mame plecate la muncă în Occident*: „Scrisul devenise un paliativ în odiseea înstrăinării mele. […] Primul răvaș a izvorât spontan, era o epistolă scrisă de zeci de ori în gând, apoi, când am avut timp și posibilitate, am scris. Deseori când dau de primul răvaș, pe alocuri indescifrabil, scris pe niște foi sustrase cu frică dintr-o agendă străină, privesc la el, recitindu-l, și parcă nu-mi vine a crede că protagonista sunt eu. Consideram de datoria mea să le scriu copiilor despre toate câte le trăiam. Eram sinceră cu ei precum aș fi fost în fața unei spovedanii, fără să trișez. Totuși nu le-am expediat. Erau încă mici la acel moment. Le păstram și scriam în continuare. După ce mi-am adus copiii în Italia am încercat să pun scrisorile într-o formă cronologică, că poate într-o bună zi când nu voi mai fi, aceste scrisori îngălbenite de ani, vor fi găsite și citite", mărturisește autoarea într-un interviu publicat în „Ziarul de gardă". Testamentul așa și a rămas necitit de unul dintre copii, prin urmare, și-a îndreptățit titlul.

În concluzie, am enunța faptul că literatura migrației este trans-frontalieră, trans-culturală și trans-lingvistică. Emigranții atunci când devin scriitori exploatează imaginarul colectiv în care se amestecă istoriile, culturile, experimentele individuale și lingvistice, prin urmare trăsăturile definitorii ale acesteia sunt: hibriditatea, alteritatea, diglosia etc.

BIBLIOGRAPHY

1. Simion, Eugen. La litterature migrante (I). În *Caiete critice*, 2011, nr. 3.
2. Interviu cu Dumitru Crudu, autor al piesei Oameni ai nimănui, www.migratie.md.
3. http://www.moldbrixia.eu/annate/moldbrixia_15_16.pdf
4. Prus, Elena. Migrarea: grandoarea și mizeria iluziilor. În: Diaspora culturală românească: paradigme lingvistice, culturale și etnofolclorice. Coord. Ofelia Iachim. Iași: Editura Alfa, 2013, pp. 341-353.
5. Șleahtițchi, Maria. Diagonale / www.contrafort.md
6. Roșca, Nicolae. Valori liberale, migrație, consecințe. În: Migrație, diasporă, dezvoltare: noi provocări și perspective. Moraru, Victor (coord.). Chișinău: Tipografia-Sirius, 2016, pp. 14-21.

M. BLECHER OR THE LIBERTY OF THE CREATIVE SPIRIT AS A RESULT OF BODILY DEMATERIALIZATION

Alina Maria Nechita
Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca- Baia Mare Northern University Center

Abstract: Mercilessly condemned to cloistering in his own being, M. Blecher manages to overcome the barriers of a limited condition, allowing the spirit to fly to places where the weak and motionless body can only dream. From the physical inability to paint the external reality, the strongest sample of authenticity that the Romanian interwar literature offers us is born. Viewed from the outside, the internal suffering has a tarnished and also shocking aspect, but Blecher manages, by appealing to his passions, to offer a completely different perspective, a personal one, intense, devastating.

Keywords: authenticity, bone tuberculosis, painful reality, imagination, reverie.

Condamnat nemilos la claustrare în propria fiinţă, M. Blecher reuşeşte să depăşească barierele unei condiţii limitate, permiţând spiritului să zboare în locuri la care trupul firav şi osândit la imobilitate poate doar visa.

Din incapacitatea fizică de a zugrăvi realitatea exterioară, se naşte cea mai puternică mostră de autenticitate pe care literatura română interbelică ne-o oferă. Redarea minuţioasă a patimilor unui eu maladiv se dovedeşte un act de noutate în scrierile autohtone, depăşind în intensitate imaginile fruste surprinse de Hortensia Papadat-Bengescu, autoarea pentru care boala devine un important subiect beletristic, însă considerat banal, obişnuit, ca un dat al firii. Privită din exterior, suferinţa fiinţială are un aspect tern, deşi şocant, însă Blecher izbuteşte, prin apelul la propriile patimi, să ofere o cu totul altă perspectivă, una personală, intensă, mistuitoare.

Adolescentul normal care „se ţinea după fete, juca fotbal, îşi caricatura profesorii şi mergea pe bicicletă «fără mâini»”[1] se remarcă drept un „elev de liceu şi poet, căutând mereu, de atunci, din copilărie, noutatea”[2]. Firul unei deveniri spectaculoase este brusc şi nedrept întrerupt la finalul anilor de liceu, moment în care, o serie sâcâitoare de dureri de spate aduce cu sine implacabilul verdict: Morbul lui Pott (tuberculoză osoasă la coloana vertebrală). Locul promiţătorului atelier de creaţie este luat de teribilul sanatoriu Berck, situat pe malul Atlanticului, lângă Boulogne-sur-Mer. Fără să se considere un învins al sorţii, M. Blecher îşi continuă activitatea literară, încercând să îşi accepte invaliditatea cu maximă demnitate. Referitor la starea de fapt, romancierul notează pe marginea unei fotografii care îl înfăţişează întins pe o sinistră gutieră: „Aţi crede poate că e vorba de cineva care şade foarte înclinat într-o trăsură, într-o poziţie confortabilă şi oarecum normală. Nu. Bolnavul e completamente culcat pe un cadru de lemn aşezat în trăsură şi priveşte strict în sus şi nicăieri altundeva. El nu întoarce capul nici la dreapta, nici la stânga, nu-l ridică, nu-l mişcă: se uită fix deasupra lui într-o oglindă prinsă într-un suport ce poate fi mişcat în toate direcţiile. Trăsura înaintează, coteşte, evită un copil, se opreşte în faţa unui magazin şi conducătorul ei a rămas tot timpul cu privirile pierdute în înălţimi, în timp ce mâinile trag hăţurile într-o parte şi alta cu gesturile orbului ce înaintează în propriile lui tenebre”[3].

Atunci când începe redactarea *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, Blecher adoptă ca motto cuvintele lui Percy Shelley, considerând că sunt cele mai potrivite pentru a-i sintetiza condiţia

[1] Dora Wechsler-Blecher, *M. Blecher era un om delicat şi superstiţios*, în „Cuvântul”, an IV, mai 1998, pp. 8-9.
[2] S. Hay, *M. Blecher: Corp transparent*, în Mădălina Lascu (coord.), *M. Blecher, mai puţin cunoscut*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000, p. 217.
[3] M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Vizuina luminată*, Bucureşti, Editura Jurnalul Naţional, 2011, p.

de prizonier în „oraşul damnaţilor": „I pant, I sink, I tremble, I expire"[4]. În interiorul său se dispută o luptă aprigă pentru supremaţia vocii subiective; pe de o parte e spiritul liber şi neîngrădit, dornic să se manifeste plenar, pe de altă parte e încorsetata fiinţă fizică. Dualitatea aceasta îl bulversează, îl chinuie şi îl consumă lent. Atunci când „persoana cotidiană" se dovedeşte incapabilă de a trăi exclusiv, de a simţi şi gusta spaţiul înconjurător, caracterul imaginar (şi totodată imaginat) îşi intră în atribuţii, revendicând dreptul la existenţa exterioară. În acest context, apare adesea frământarea firească şi obsesia unui răspuns pentru întrebarea „Cine sunt eu?" Posibilele, deşi adesea nesatisfăcătoarele ipoteze se conturează în urma unor îndelungi exerciţii de „luciditate mai profundă şi mai esenţială decât a creierului"[5]. Planurile se inversează, astfel încât formele concrete ale realităţii se dizolvă, iar irealitatea îi ia locul într-o manieră ce sugerează apropierea de creaţia suprarealistă. Eforturile evidente de a descoperi identitatea entităţii subiective sunt sugerate de întâiul titlu pe care M. Blecher îl propune operei sale: *Exerciţii în irealitatea imediată.*

Alternarea dimensiunilor trecut-prezent, prin recursul la memoria involuntară (adesea micile obiecte din camera de sanatoriu îi facilitează accesul la lumea copilăriei, lipsită de calvarul bolii) este făcută în maniera naraţiunii autodiegetice, fapt care apropie scrierea lui Blecher de forma jurnalului intim[6]. De fapt, în cazul naratorului-personaj, confesiunea este singura formă cathartică accesibilă ca modalitate de evadare de sub „tirania obiectelor". Insul captiv în propriul trup se simte agasat şi sufocat de elementele din jur, realizând că împarte cu ele acelaşi caracter inert. Sensibilitatea exacerbată îl determină să preia asupra sa durerea aşa-numitelor locuri blestemate, a unor peisaje dezolante, goale, sterpe, prăfuite. Un ungher al parcului solitar, topit de arşiţa verii, şi malul surpat al unui râu, umplut ulterior cu coji de seminţe aruncate cu nepăsare, sunt zonele-epavă care îi prefigurează propria dezarticulare.

În lumea îngustă şi limitată a trupului condamnat la imobilitate, cea mai mare traumă devine singurătatea. Cuprins de o cumplită exasperare, naratorul resimte acut supliciile liniştii tenebroase, în care lucrurile din jur se dematerializează cu o viteză ameţitoare: „De obicei, nu suportam niciodată singurătatea într-o cameră necunoscută. Dacă trebuia să aştept, în câteva clipe venea leşinul suav şi teribil. [...] Priveam cu ochii deschişi tot ce era în jurul meu, dar obiectele îşi pierdeau sensul lor comun [...] Ca şi cum ar fi fost subit despachetate din hârtii subţiri şi transparente în care ar fi stat învelite până atunci..."[7]. Nevoia de socializare permanentă, singura în măsură să spulbere monotonia, reiese şi din rândurile pe care Blecher le aşterne, în mai 1935, pentru prietenul său Geo Bogza şi soţia acestuia: „Ieri toată ziua am fost nespus de trist şi n-am izbutit să scriu un singur rând pentru ca să vă mulţumesc că aţi venit la mine. Vă mulţumesc infinit, din inimă; a fost în urma voastră un gol sfâşietor. Toată dimineaţa azi am fost enervat, iritat fără motiv, era senzaţia *organică* a absenţei voastre"[8].

Substituirea realităţii cu irealitatea imediată se face printr-un procedeu similar cu desprinderea sufletului de trup, resimţit ca o plutire deasupra învelişului bolnav. Limitarea mişcării nu influenţează sub nicio formă libertatea gândului şi, în consecinţă, a actului creator: „Momentul suprem al crizei se consuma într-o plutire în afară de orice lume, plăcută şi dureroasă în acelaşi timp"[9]. Dinamismul imaginaţiei are însă rădăcini în existenţa faptică, în puţinii ani lipsiţi de teroarea încorsetării fizice, în copilărie şi în adolescenţă, în figura Clarei, cea care avea să îi rămână în minte drept „întâia aventură sexuală complectă şi normală"[10]. O aventură şi nimic mai mult; primul impact cu firescul biologic, cea dintâi consumare materială a curiozităţii infantile. Tânăra Clara emană un erotism vibrant, aproape incompatibil cu uimirea naivă a băiatului de doisprezece

[4] Traducerea noastră: *Respir din greu, mă scufund, tremur, expir*.
[5] M. Blecher, *Ed. cit.*, p.33.
[6] Gheorghe Glodeanu, *Max Blecher şi noua estetică a romanului românesc interbelic*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005.
[7] *Ibidem*, p. 37.
[8] M. Blecher , în Mădălina Lascu (coord.), *M. Blecher, mai puţin cunoscut*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000, p. 62.
[9] M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Vizuina luminată, ed. cit.,* p. 38.
[10] *Ibidem*, p. 45.

ani, care îi venera mişcările lascive. Deloc pasională, ci cu o atitudine mecanicizată, parcă în consonanţă cu maşinile de cusut din înghesuitul atelier, sora lui Eugen îl iniţiază pe narator, aşa cum acesta însuşi declară, în „cunoaşterea sexuală”[11]. Jocul lor, mereu acelaşi, surprinde o tânără capricioasă, al cărei orgoliu este pe deplin satisfăcut abia în momentul în care citeşte o suferinţă acută, câinească, în ochii rugători şi exasperaţi ai învăţăcelului. Speriat de respingere, naratorul este pus adesea în situaţia umilitoare a stăruinţelor continue, ce aveau ca rezultat o simulată mină de plictiseală şi renunţare din partea ei. Nimic pasional sau senzual nu se petrece, ci întregul joc pare asemănător unui îndrumar anatomic, vizează strict maturizarea. Satisfacerea curiozităţilor primare îi deschide apetitul pentru noi şi noi aventuri, având de fiecare dată câte un ghid mai experimentat; junele Walter, deja membru al unei grupări de tineri aflaţi în plin proces de explorare acerbă a sexualităţii, îi deconspiră tainele stimulării erotice cu ajutorul unei pene, obiect mic şi neînsemnat, în care ulterior narator regăseşte „...toată melancolia copilăriei mele şi acea nostalgie esenţială a inutilităţii lumii care mă înconjura de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite”[12].

În faţa diagnosticului dur, naratorul-personaj se simte înfrânt. Îşi recunoaşte limitele şi realizează că nu îi rămâne nimic altceva de făcut decât să îşi creeze un fragil univers compensatoriu. Noutatea demersului îi provoacă o justificată panică, întrucât resimte acut ameninţarea obiectelor din jur, toate mult mai puternice şi mai consistente decât fiinţa sa neajutorată: „Mă gândeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitele forme ale materiei şi nopţi întregi mă zvârcoleam, agitat de serii de obiecte ce se înşirau în memoria mea, fără sfârşit, ca nişte scări mecanice ce îşi desfăşurau neîncetat mii şi mii de trepte”[13]. Ideea posibilităţii fabricării unei alte dimensiuni îi vine în momentul în care o carte de anatomie îi dezvăluie fascinanta lume a interiorului urechii umane, sugerându-i că lumea, în complexitatea ei, nu e altceva decât o serie de cotloane şi canalicule, un spaţiu al cavernelor şi, ca atare, se poate multiplica la nesfârşit. Avantajul irealităţii ţine de structura fiinţei; omul nu ar mai fi materie fizică, o „excrescenţă multicoloră şi cărnoasă”[14], ci o bulă de aer uşoară, fără consistenţă, ca atare privată de supliciul bolii.

Întâmplările în irealitatea imediată, aceste prime exerciţii introspective, îi dau lui Blecher convingerea că omul este absolut irelevant pentru Marele Univers; fărâma de inconsistenţă trece adesea neobservată, iar amprenta pe care o lasă lumii este insesizabilă. Asocierile pe care le realizează sunt rezultate ale experienţelor trăite. În adolescenţă, o zi întreagă petrecută în obscura, prăfuita şi aproape insalubra sală de cinematograf, în care a intrat de dimineaţă şi a ieşit după orele înserării, îi imprimă certitudinea nestrămutată că viaţa nu se sinchiseşte de el, că toate îşi urmează cursul, făcând abstracţie cu obstinaţie de umila-i existenţă. De aici transpare şi ideea nevoii aprige de libertate, însă o formă vecină cu retragerea totală din cutumele sociale. Lipsa îngrădirii, a convenţiilor, părăsirea unui spaţiu formal, în care spiritul nu se poate descătuşa de teama sancţiunilor devin singurele căi de realizare a absolutului, iar imaginea femeii nebune de pe străzile oraşului de provincie (o altă Pena Corcoduşa din *Craii de Curtea-Veche*) îi generează şi desăvârşeşte convingerile: „Ea singură, în mijlocul unor persoane rigide şi umplute până în vârful capului cu prejudecăţi, ea singură îşi păstrase libertatea de a ţipa şi de a dansa pe stradă când voia. [...] Ce splendid, ce sublim este să fii nebun!”[15]. Tocmai această detaşare şi indiferenţă cu privire la norma comună îl determină pe narator să dezvolte o deosebită admiraţie pentru Paul Weber, un tânăr dezinvolt, care trăieşte după propriile reguli: munceşte mult, însă fiecare bănuţ e cheltuit pe distracţii nocturne, spectacole improvizate sau parade grandioase, finalizate cu băi în şampanie. Pasivitatea faţă de deşertăciunea cotidianului i se înfiripă în fiecare cotlon al fiinţei, ca unica soluţie salvatoare.

[11] *Ibidem*, p. 49.
[12] *Ibidem*, p. 57.
[13] *Ibidem*, p. 57.
[14] *Ibidem*, p. 58.
[15] *Ibidem*, p. 61.

Puţinele tentaţii ale vieţii cotidiene de provincie îl dezgustă amarnic. Un mult aşteptat moment de divertisment era bâlciul, însă naratorul nu reuşeşte să împărtăşească entuziasmul concitadinilor; el vede în şirul opulent de manifestaţii un spectacol dezolant şi grotesc: „În asemenea barăci, pentru a-şi câştiga pâinea, bătrâni palizi şi uscăţivi înghiţeau în faţa publicului pietre şi săpun, fete tinere îşi contorsionau trupul şi copii anemici şi supţi, lăsând din mână porumbul din care mâncau, se urcau pe scenă şi dansau agitând clopoţeii legaţi de iţari”[16]. Singurele aspecte care îl fascinează sunt fotografiile realizate de ambulanţii care îşi improvizau ateliere în şubredele barăci. Naratorului i se pare deosebit de interesant cum o ilustraţie reuşeşte să surprindă fidel un moment şi, în ciuda destinului, să călătorească neschimbată peste timp, transgresând teritorii şi redând fidel, indiferent de circumstanţe, aceeaşi realitate şi, paradoxal, de fiecare dată alta. Vede în fotografie posibilitatea optimă de dedublare, o nesfârşită ocazie a spiritului de a depăşi nestingherit marginile fiinţei fizice. Fastul tapetelor-decor este umbrit de evenimentul tragic al morţii fiului unui fotograf. În manieră bacoviană, ritualul înmormântării este prezentat ca o scindare a fiinţei, o desprindere dureroasă de coloratura stridentă şi afundarea în abisul noroios şi umed al nemiloasei gropi. Trupul gingaş cu mânuţele împreunate pe piept este studiat cu atenţie, iar momentul detaşării lui de imaginea de fundal (ce reprezenta un minunat parc scăldat în lumina soarelui) şi osândirea la întunericul lugubru, îi întăreşte naratorului convingerea deşertăciunii, a inutilităţii întregii existenţe, un veritabil moment generator de ulterioare crize.

Dacă în debutul *Întâmplărilor*, naratorul descrie iniţierea în tainele sexualităţii şi sentimentul pătimaş, însă pur carnal, pe care îl resimte la adresa Clarei, spre final îmbătat de muzica gramofonului şi de curiozitatea adolescentină, se îndrăgosteşte nebuneşte de Edda, proaspăta soţie a prietenului său, junele Paul Weber. Vorbim, de această dată, de o iubire mistuitoare prin însăşi caracterul ei imposibil. Tânăra căsătorită nu se ridică la nivelul profunzimii naratorului, reprezentând latura „mundană” (aşa cum o numeşte G. Călinescu) a existenţei. Nu îi înţelege disperarea cu care el doreşte să fie un copac, rămâne surprinsă şi indiferentă, lipsa ei de profunzime devenind un real motiv de dezolare. Obsedat de moartea unei tinere pe care a cunoscut-o în realitate[17], Blecher îi trasează eroinei acelaşi destin, precizând în detaliu amalgamul de sentimente care îl copleşesc, întrucât, odată cu Edda, fiinţa sa se prăbuşeşte în neant: „Cine era Edda? Ce era Edda? Pentru întâia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezenţa Eddei era întrebarea sensului vieţii mele. Mai profund şi mai autentic ea mă zgudui în momentul morţii ei; moartea ei era moartea mea şi în tot ce fac de-atunci, în tot ce trăiesc, imobilitatea viitoarei mele morţi se proiectează rece şi obscură, aşa cum am văzut-o la Edda”[18].

Tulburătoare, în seria *Întâmplărilor*, este meditaţia naratorului-personaj cu privire la condiţia fiinţei umane din perspectiva organicului. Aflat la plimbare, contemplă cu stupefacţie maidanul pustiit de toamnă şi sufocat de noroi. Paradoxal, întinderea stearpă şi murdară îi conturează un nejustificat sentiment de exaltare. O plăcere nebănuită îl cuprinde în momentul în care îşi afundă cizmele în materia alunecoasă, ca şi când acest gest i-ar facilita accesul la o altă dimensiune. Brusc realizează autenticitatea naturii în construcţia umană şi, fără să îşi propună valorificarea dictonului creştin „din pământ ai ieşit şi în pământ te vei întoarce”, reuşeşte să stabilească o reală conexiune cu materia-mamă. Concomitent, realizează încă o dată în plus superficialitatea semenilor săi atât de preocupaţi să înlăture din întreaga lor fiinţă amprenta noroiului: „În zadar oamenii se înveliseră în alba lor piele mătăsoasă şi se îmbrăcaseră în haine de stofă. În ei zăcea implacabil, imperios şi elementar, noroiul; noroiul cald, gras şi puturos”[19]. Faţă de aceştia, naratorul îşi asumă o altă condiţie, una reflexivă, lucidă şi răvăşitoare prin însăşi francheţea

[16] *Ibidem*, p. 67.
[17] Într-o scrisoare adresată lui Geo Bogza, Blecher notează: „Zilele trecute răscolindu-se acasă în nişte sertare vechi s-au găsit lucruri care îmi aparţin şi între ele şi o placă de patefon «Kismet» care este chiar placa despre care vorbesc în Întâmplări la pagina 113. Când a murit «Edda» am luat din etaj mai multe lucruri mărunte. Îţi voi da ţie această placă s-o păstrezi ca amintire”, în Mădălina Lascu (coord.), *M. Blecher, mai puţin cunoscut,* p. 109.
[18] M. Blecher, *Op. cit.*, p. 117.
[19] *Ibidem*, p. 97.

ei profundă: „În jurul meu se întindea maidanul plin de noroi... Acesta era carnea mea autentică, jupuită de haine, jupuită de piele, jupuită de mușchi, *jupuită până la noroi*".

Pe 18 februarie 1936, M. Blecher îi scrie prietenul său Geo Bogza, înștiințându-l asupra planurilor sale literare: „Îți anunț ceva important, peste câteva zile voi începe, cred, să scriu noua mea carte, însă nu va fi roman, ci continuarea *Întâmplărilor*; nu te speria, știu ce dificultăți vor fi legate de acest proiect, însă mi-a venit în minte ca o construcție bine echilibrată această urmare care va avea trei cărți (cu trei «subiecte» diferite, în fond însă continuându-se, Berck, Leysin, Tekirghiol)... [...] În cartea care vine cred că *Întâmplările* vor fi atât de patetice, tot atât de zguduitoare ca și în cea dintâi, să vedem dacă o să izbutesc să găsesc tonul simplu din aceasta, în această direcție va fi toată munca mea"[20]. Bolnavul nu se lasă, așadar, înfrânt și simte nevoia acută a refugiului în artă. Supliciul creației pare să își atingă obiectivele, iar *Inimile cicatrizate* (tipărită în 1937) să se bucure de „cronici numeroase și foarte elogioase"[21]. Mihail Sebastian identifică în scrierile lui Blecher „un ton discret de scrisoare, de confesie. Sînt cărți care par a-ți fi adresate. Simți că au fost scrise din necesitatea apăsătoare de a se face înțelese"[22]. Și asta își dorște Blecher cu fiecare nou roman: nu să reconstituie o autobiografie anostă prin însăși condiția sa limitată, ci să prelucreze în manieră artistică materialul propriei vieți, oferind o altă viziune întru elucidarea parcursului suferinței ființiale.

Pentru lucrarea ce avea să continue lanțul *Întâmplărilor,* Blecher alege titlul *Țesut cicatrizat*, lăsându-se pradă atracției obsesive pentru corporal. Modificat în *Inimi cicatrizate*, ideea rămâne aceeași: asemeni oricărui organ al trupului, inima, simbolul trăirilor pătimașe, poate depăși suferința fizică, până la vindecarea completă, proces îndelungat ce presupune, inițial, cicatrizarea. Împrumutând un alter ego, sub scutul lui Emanuel și al narațiunii obiective, aparent detașate, Blecher dă frâu liber dramei (trupești și morale) ale bolnavului de la Berck. Emanuel suferă de aceeași boală, Morbul lui Pott, însă, spre deosebire de creatorul său, povara imobilității îl duce cu gândul la eliberarea prin sinucidere. Un gând șubred și ineficace, însă care ascunde o imensă dorință de renunțare la claustrarea în propria ființă. Diagnotisticul doctorului și tentativele de consolare pline de empatie nu fac decât să îi acutizeze teama și, în disperarea momentului prefigurării unui viitor sumbru, să îi aștearnă înaintea ochilor imaginea unei ghilotine pregătite să își îndeplinească misiunea finală. Totuși, compasiunea pentru condiția tânărului pacient îl fac pe Emanuel să asocieze imaginea medicului cu cea a salvatorului suprem: „Vă mulțumesc, domnule doctor! (Ossana! Ossana!)"[23], în ciuda faptului că resimțea teribilul sentiment al dematerializării: „El însuși, Emanuel, nu mai era decât o masă de carne și oase susținute de rigiditatea unui profil"[24]. Teama degradării până la disoluție nu e una proiectată asupra propriei persoane, ci asupra celor din jur. Primul gând legat de moarte nu îl sperie pe Emanuel pentru sine, ci pentru tatăl său care „cu siguranță ar înnebuni de tristețe"[25]. Împreună, la recomandarea doctorilor, aleg varianta recuperării la Berck, „o plajă mică, pierdută în dune, un orășel maritim unde vin bolnavi din toate părțile lumii ca să se vindece... Stau acolo culcați în ghips, dar duc o viață absolut normală. Ba ies și cu trăsura la plimbare, trăsuri speciale în care stau întinși, trase de cai sau de măgăruși"[26].

Conturul „orașului damnaților", un veritabil document încărcat de mărturii autentice ne parvine prin ochii personajului ce împarte același destin cu autorul său. Primele imagini îl bruschează emoțional, trasându-i parcă devenirea: „ Ce să fi fost oare asta? Un sicriu ambulant ori o targa? Un om stătea întins pe un pat îngust de lemn, un fel de cadru cu saltea, așezat pe o montură cu patru roți mari cauciucate. Era însă îmbrăcat normal din cap până în picioare. Purta cravată, beretă pe cap și haină și totuși nu se mișca, nu se ridica să umble ca toată lumea. Așa culcat cum

[20] M. Blecher , în Mădălina Lascu (coord.), *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 106.
[21] Doris Mironescu, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Iași, Editura Timpul, 2011, p. 169.
[22] Mihail Sebastian, în „Rampa", An 19, nr. 5432, din 22 februarie 1936, p.1.
[23] Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 10.
[24] *Ibidem*, p. 11.
[25] *Ibidem*, p. 18.
[26] *Ibidem*, p. 6.

stătea cumpără de la un vânzător un ziar, plăti și îl deschise să cetească cu capul sprijinit de perne, în timp ce un om în dosul lui începu a împinge căruțul pe străzile orașului”[27]. Imaginea rupturii complete de firesc se produce în momentul în care, întins pe gutieră, este îmbrăcat de către brancardier, scena trimițând fără menajamente la ritualul pregătirii mortului pentru marea călătorie. Trupul până nu demult cooperant, acum inert, devine treptat scheletul „vizuinei luminate”: „oameni și totuși morți, încrustați în poziții rigide, întinși și mumificați în timp ce palpitau încă de viață”[28]. Într-un loc al agoniei şi al lipsei de speranţă, cadre cumplite se desfăşoară în faţa ochilor cititorului, care asistă parcă neputincios la supliciul condamnaţilor la imobilitate: „Bolnavii luau cu mișcări precaute farfuria cu supă pe pieptul lor. Și Emanuel trebui să mănânce astfel. Tatăl lui, care se așezase lângă dânsul, îi ținu câtva timp farfuria cu mâna. Apoi, când văzu că se obișnuise puțin, îl lăsă să mănânce singur. Cu fiecare înghițitură farfuria își pierdea parcă echilibrul și părea gata să se răstoarne. Era un veritabil număr de acrobație de executat, dar bolnavii vechi se serveau cu atâta dexteritate, încât nici nu se mai uitau în fața lor și continuau nepăsători șirul conversației”[29].

Berck se dovedeşte un loc al tranziţiei şi, în egală măsură, al imaginilor contrastante. Antrenaţi de elanul spiritului tinereţii (justificabil de altfel), Emanuel şi alţi pacienţi ai sanatoriului se lasă furaţi de mirajul traiului boem, încărcat de aburii alcoolului şi de pulsaţia carnalului. Mica lor escapadă se finalizează în zgomotul rafalelor de gloanţe pe care Ernest le eliberează într-un acces de răzvrătire, stârnind agitaţie în rândul cadrelor medicale. Evenimentul insolit culminează cu momentul în care abcesele fistulizate ale bolnavului Roger Torn erup, aducându-i pe răzvrătiţii petrecăreţi înapoi la statutul de damnaţi ai destinului. Întreaga lor existenţă se desfăşoară între dorinţa febrilă de a evada din propriile carapace de ghips ce le imobilizau trupurile şi realitatea cruntă a bolii, a degradării, a instaurării procesului de putrefacţie. Amintind de atmosfera bacoviană din *Lacustră*, Emanuel îşi trăieşte nedisimulat teama de dematerializare. Asemeni universului poetic aflat în descompunere, personajul lui Blecher experimentează frigul şi teribila teroare de umed, teama de a nu se dezagrega şi risipi în imaterial, nevroza şi disperarea neputinţei de a-şi gestiona corpul. Elemente simboliste îi străbat visele, constituindu-se în veritabile premoniţii: „Umezeala deveni noaptea o tunică de febre și de coșmaruri. Emanuel ațipea o clipă și se scufunda într-o mlaștină”[30].

Mrejele bolii trupeşti şi ale stării maladive generalizate care acaparează Berckul îi transformă pe pacienţi în nişte umbre, năluci vii, martori ai propriilor neputinţe. Oamenii se degradează vizibil şi cu o rapiditate accelerată, prefigurând descompunerea finală. Trupurile le devin nişte simple structuri anatomice demne de atlase medicale, imagini ale conţinutului gol şi vlăguit din care pulsaţia vieţii se scurge încet şi iremediabil. Emanuel studiază dezarmat, postoperatoriu, corpul amicului Quitonce, o mărturie palidă a masculinităţii de altădată şi asistă, în avans, la conştientizarea propriei drame: „Zăceau pe jos bucăți de vată și hârtii mototolite, iar pe masă sticlele de medicamente se amestecau cu diferite cutii și prafuri. Infirmiera luă jos cuverturile și în lumina crudă apăru un Quitonce gol, înfășurat în pansamente, cu trupul îngrozitor de slab, cu fața murdară și nebărbierită (adineaori în întuneric, obrazul părea acoperit de umbre). În mijlocul nudității, un sex închircit și vânăt se ascundea sub un pubis răvășit cu pete mari, galbene, pe pielea arsă de iod. Era același sex pe care Emanuel îl văzuse cândva pe o fotografie, în toată tensiunea virilității lui, și nimic nu putea fi mai impresionant decât suprapunerea imaginii mintale, în momentul acela, peste realitatea prezentă, sărmană și mizeră”[31]. De o violenţă tulburătoare este scena în care acelaşi Quitonce, sigur, dar totodată dornic şi încrezător în finalul eliberator ce îl aşteaptă, singurul în măsură să îl absolve de cumplitele chinuri, îi încredinţează lui Emanuel, întru amintire, un fragment extras de medic în timpul operaţiei din osul sfărâmat de boală.

[27] *Ibidem*, p. 23.
[28] *Ibidem*, p. 29.
[29] *Ibidem*, p. 27.
[30] *Ibidem*, p. 62.
[31] *Ibidem*, p. 98.

Dematerializarea începe. Omul nu mai este stăpânul trupului său, structură inertă care de mult timp nu îl mai ascultă. Degradarea, disperarea şi neputinţa răzbat ca urlete îngrozitoare de durere, ultimele zvâcniri de palpabil, menite să îşi găsească utilitatea în simple amulete lipsite de vreo licărire de noroc: „Este o bucăţică de os din vertebra mea... îl lămuri Quitonce. Am rugat pe subchirurg să mi-o puie deoparte... poți s-o iei în mână... nu-ți fie frică... e dezinfectată... e spălată și răsspălată cu alcool... Să te gândești la mine când o să te uiți la ea...”[32]. Ca o ultimă tentativă de sfidare a morţii, bolnavii adoptă mina condamnatului care nu mai are nimic de pierdut şi care s-a resemnat în faţa implacabilului, fără să se recunoască, însă, înfrânt, semn că moartea poate cuprinde trupul bolnav, dar nu poate supune niciodată sufletul: „Quitonce muri cu două zile înainte de Crăciun, în hohote de râs. Boala îşi bătu joc de dânsul până la capăt. Agonia fu o izbucnire de ilaritate, aşa cum la alţii era de obicei plină de gemete şi de ţipete. Dar cum putea muri oare Quitonce, care umblase ca o paiață, zvârlind din picioare, o viață întreagă, altfel decât cu accente convulsive și grotești? Era un râs atât de teribil, încât hohotele lui se auzeau noaptea până în camera lui Emanuel. În tot sanatoriul răsuna ecoul lor spart, lugubru, ca urletul unui animal, terminându-se în sacade înfricoșătoare, într-adevăr un râs de paiață suferindă, o veselie amară care strângea inima chinuitor”.

Inimile cicatrizate, sufletele cu nevoie imperioasă de vindecare sunt cele ale bolnavilor. Nu orice tristeţe sau neajuns cauzează o suferinţă fiinţială, chiar dacă, la un moment dat, omul îşi percepe neputinţa ca fiind devastatoare. Pacientul de la Berck, prototipul pacientului universal, condamnatul fără vină, mortul viu, acesta este singurul cu adevărat în măsură să viseze cicatrizarea ca pe un Tărâm al Făgăduinţei. Isa concretizează esenţa scrierii lui Blecher într-o tulburătoare confesiune: „Vezi, inimile bolnavilor au primit în viață atâtea lovituri de cuțit, încât s-au transformat în țesut cicatrizat... Insensibile la frig... la cald... și la durere... Insensibile și învinețite de duritate...”[33]. Vindecarea presupune aşadar asumarea indiferenţei, dobândirea unui îndelung chibzuit scut, clădirea forului-carapace, a ceea ce autorul avea să numească, în scrierea ulterioară, „vizuina luminată”. Cicatrizarea duce la anularea opresiunii exteriorului şi, concomitent, la atât de necesara deschidere a lumii lăuntrice. Totuşi, în ciuda intenţiei clare de a zugrăvi pulsaţiile unor conştiinţe zdruncinate de teroarea bolii, M. Blecher reuşeşte să surprindă o lume vie, dinamică în însăşi imobilitatea ei, cu personaje dornice de a sorbi voluptatea vieţii până la ultima picătură. Aşa cum ne avertizează Mihail Sebastian, „Cine crede că *Inimi cicatrizate* este romanul unui sanatoriu nu a înţeles nimic din această admirabilă carte”[34]. Romanul surprinde o lume a unor personaje ce nu se predau fără luptă morţii, sau cel puţin nu înainte de a experimenta încordarea realului: beţii, certuri, schimburi de replici ironice, tentative de erotism. Apoi, pierduţi în „lungi şi penibile agonii, întinşi pe paturi mobile, bolnavii sunt plimbaţi pretutindeni şi oferiţi morţii, în fiecare zi, pe aceste tăvi albe”[35].

Dacă *Întâmplări în irealitatea imediată* reprezintă un set tulburător de exerciţii care prefigurează cumplita boală, *Vizuina luminată* (scriere publicată postum, în 1971) este însoţită de un subtitlu concludent: *Jurnal de sanatoriu*. Morbul lui Pott a pus deja stăpânire pe trupul naratorului, iar acesta, în maniera autenticistă, specifică modernităţii interbelice, consemnează ca într-un jurnal reflecţii autentice: „Tot ce scriu a fost cândva viaţă adevărată”[36]. Textul insolit se încarcă de un dramatism natural, verosimil, neteatral, întrucât reprezintă trăirea pură şi nealterată de intenţiile livreşti ale autorului. Gândul inutilităţii şi efemerităţii fiinţei umane se menţine, iar clipa îşi volatilizează orice însemnătate. Se impune, aşadar, intensitatea trăirii, însă damnarea la imobilitate vine ca un verdict necruţător, anulând orice tentativă de exteriorizare faptică; de aici nevoia acută de a descoperi „vizuina luminată”. Retragerea voluntară în universul cavernos al

[32] *Ibidem*, p. 100.
[33] *Ibidem*, p. 108.
[34] Mihail Sebastian în „Reporter”, An V, nr.3, din 17 ianuarie 1937, p. 2.
[35] Alexandru Mironescu, *Inimi cicatrizate-roman de M. Blecher*, în „Credinţa”, An IV, nr. 967, 4 februarie 1937.
[36] M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Vizuina luminată, ed. cit.*, p. 38, p. 125.

propriei intimităţi şi insistenţa de a găsi mereu acea fărâmă de lumină salvatoare în întunecimea conştiinţei generează dedublarea; eul exterior, nemeritat ţintuit în poziţie orizontală şi eul interior, liber, neîngrădit, meditativ şi, în egală măsură temător: „aceeaşi vizuină călduţă şi iluminată de pete şi imagini neclare care este interiorul trupului meu, conţinutul «persoanei» mele de «dincoace» de piele”[37].

Drama interioară este proiectată într-un spaţiu pe care moartea a pus de mult stăpânire. Pereţii sanatoriului, culoarul ce mărginea saloane în care se finalizau abrupt poveşti de viaţă, huruitul sacadat şi premonitoriu al roţilor tărgilor mobile, toate contribuie la o prelungită agonie, întâiul pas către infern: „...observ adesea câte o femeie în doliu în faţa unei uşi, cu ochii roşii de lacrimi, cu batista la gură în atitudine îndurerată, în timp ce înăuntru infirmierele şi brancardierii se ocupau de toaleta mortului... În alte rânduri, se răspândea pe sală un miros puţin sufocant şi puturos de vapori de sulf, iar atunci ştiam că într-una din acele odăi se făcea dezinfecţia finală”[38]. Teama şi durerea sunt resimţite şi asumate ca parte a condiţiei umane, fizice, finite. În absenţa lor, spiritul reuşeşte să depăşească barierele şi să contemple, ca pentru sine, armonia unui univers imaterial, reuşind chiar să ajungă până la instaurarea temporară a stării de bine: o euforie generată de decorporalizare: „Câteva ore după ce fusei adus înapoi din sala de operaţie, zăcui în cea mai desăvârşită inconştienţă. Îmi amintesc doar că nu sufeream de nimic şi că pluteam într-un leşin inefabil care îmi scobea mereu pieptul şi mă împiedica să mă încheg într-o senzaţie mai densă şi mai sigură de realitate”[39].

Meritul lui Blecher (rezultat al notaţiilor autenticiste) este acela de a reuşi să se transpună în rolul unui veritabil ghid către abisul suferinţei fiinţiale. Propria sa boală devine vectorul cumplit, dar necesar, care îi deschide noi perspective. Fără să ameninţe sau să condamne Providenţa, într-o serie de gesturi şi gânduri prin care condiţia firavă e pe deplin asumată, naratorul interiorizează şi trăieşte apoi cu intensitate evenimente dintre cele care pot fi considerate, de un individ sănătos, de o banalitate copleşitoare. În urma unei operaţii, i se interzice să bea apă pentru câteva ore. În momentul în care scapă de ochii insistenţi ai infirmierei, se cufundă, îndemnat de nevoia fiziologică, cumulată cu febrilitatea interdicţiei, într-o stare nirvanică pe care şi-ar dori-o eternă. Duce sticla la gură, iar apa nu mai serveşte doar pentru astâmpărarea senzaţiei de sete, ci devine o mostră a nesupunerii, a sfidării, o tentativă de a lua poziţie faţă de propriul destin. Pulsează, iubeşte, trăieşte exclusiv, liber şi neîngrădit, resimte actul tern cu o voluptate greu de imaginat, proiectată undeva în exteriorul dimensiunii concrete, într-un timp nefiresc dilatat: „Aş încerca să îi găsesc un calificativ exact şi nu găsesc decât unul singur: dementială. Asta este: era o senzaţie dementială, o senzaţie capabilă să zdruncine creierii şi să mă facă să râd, sau să plâng, sau să fac grimase... Îmi venea nu să beau apa, ci s-o sărut. [...]Era ca şi cum s-ar fi scurs un timp lung, lung de tot, ca şi cum o altă viaţă renăscuse în mine, ca şi cum în setea potoită părăsisem propriul meu corp uscat şi arid, un trup vechi şi epuizat, despre care nu mai aveam decât o vagă amintire”[40]. Scurtul însă intensul său moment de reverie culminează cu moartea unui paciet din salonul alăturat. Sentimentul că aceeaşi clipă, profundă pentru el, s-a dovedit fatală pentru un alt individ îi generează noi pusee meditative cu privire la caracterul şubred şi, în cele din urmă, insignifiant al vieţii fizice, al acestei simple înşiruiri de lucruri comune, care revin cadenţat, definitivându-se în ceea ce numim destin. Aşa cum, în avalanşa aspectelor concrete, trecerea în eternitate a bolnavului cu tusea convulsivă din salonul vecin nu afectează ritmul universal, nici propria sa moarte, pe care adesea şi-o imaginează în felurite moduri, nu va perturba ciclicitatea răvăşitor de exactă şi de lipsită de empatie a vieţii: „Ei bine, oricare ar fi «modul» meu propriu şi durerea sau inconştienţa morţii mele, în jurul meu totul

[37] *Ibidem*, p. 125.
[38] *Ibidem*, p. 128.
[39] *Ibidem*, p. 129.
[40] *Ibidem*, p. 133.

va continua să rămână fixat în forme şi în volume bine definite, iar poate undeva pe stradă în clipa aceea se va opri un om, va scoate o cutie de chibrituri din buzunar şi va aprinde o ţigară”[41].

În imposibilitatea mişcării, vieţuirea exclusivă devine o iluzie, un deziderat. Nu ne surprinde astfel ideea sinonimiei pe care M. Blecher o realizează între „a trăi” şi „a visa”. Condamnaţi la imobilitate, bolnavilor de la Berck nu le rămâne decât să viseze, să îşi construiască, prin sfera gândului, o realitate tangibilă, în care nu există vreo urmă de limitare. Din acest punct, carapacea *vizuinei luminate* devine mai flexibilă, permiţând accesul la exteriorizare prin naraţiune. Amintirea chinurilor suferite de tânărul Boby, pacient şi el, drumul alături de tatăl său în căutarea unui donator de sânge, confesiunea acestuia legată de ruşinoasa boală venerică ce îl împiedica să îşi ajute chiar el fiul, imaginea castelului cu grădini luxuriante şi terase cu decor maritim, eleganţa rafinatei Teddy, care încerca să îşi ascundă cu demnitate suferinţa de iubitul ei sau întâmplarea penibilă în care se grăbise să catalogheze ca „destul de urâţică” o tânără care nu îi răspunse la tentativele de flirt, fără să ştie că, de fapt, corzile vocale ale fetei fuseseră devastate de tuberculoză sunt momente de descătuşare, de trecere de la analiza meditativă asupra propriei persoane, la focalizarea pe dramele sau pe evenimentele conexe. Realitatea şi visul se împletesc, fără ca cititorul să poată trasa o limită clară de demarcaţie, cu atât mai mult cu cât nici naratorul nu reuşeşte să separe cele două noţiuni. „La Holban şi la Camil Petrescu nu era cu certitudine real decât ceea ce era trăit subiectiv: aici nimic nu mai este cu certitudine real. Viaţa se confundă cu visul”[42]. Totuşi, acest fapt devine explicabil dacă luăm în calcul statutul aparte al naratorului, acela de bolnav condamnat la dematerializare trupească. Pentru Blecher, singura realitate, unica dovadă clară a palpabilului este propriul corp, iar tot ce se plasează în exterior, devine rodul imaginaţiei. Trupul, materialitatea, reprezintă filonul tuturor exerciţiilor fanteziste, pornind din aproape în aproape, de la traseul zbuciumat parcurs de năvalnicul sânge, până la evenimente ce includ persoane, locuri sau idei din sfera visului: „Este lumea sângelui pur, lumea fiinţelor de artere şi a corpurilor fibroase, este lumea pe care nu mi-o imaginez, ci care există aşa cum o văd sub pielea oamenilor şi a tuturor animalelor. [...] Este lumea realităţii ce zace sub piele, sub decorul şi lumina pe care le vedem cu ochii mari deschişi”[43]. Intruziunea visului, a imaginaţiei în realitate este explicată prin analogie cu jocul „pozelor de copiat”. Aşa cum, în umbra diverselor circumstanţe, hârtia aşezată pe un desen se deplasează de la locul ei, rezultând astfel copii imperfecte, diforme, vagi, atunci când „dementul” (noţiunea naratorului) doreşte cu ardoare să surprindă ineditul, „copiatorul vieţii” este destabilizat, modificând pe alocuri realitatea şi generând perspective extraordinare. În melanjul de visuri prefabricate, de gânduri ticluite pentru a facilita eliberarea se instaurează, adesea cumplit de dureros, realitatea, vizând, ca întotdeauna, corporalul. Durerea fizică este cea care anulează incursiunea în imaginar, aducând cititorul către nemiloasa veridicitate: „În plaga aceasta de cărnuri crude nevindecate, trebuia ca să mi se toarne în fiecare zi eter curat pentru a preveni orice infecţie. Era inuman de dureros”[44]. Imagini atroce, fruste, teribile, întrucât, aşa cum afirmă naratorul la începutul unui exerciţiu de introspecţie: „„...nu scriu însă această carte nici pentru confortul meu sufletesc şi nici pentru cel al cetitorului”[45]. Amestecul vis-realitate culminează, în *Vizuina luminată*, cu dematerializarea, descompunerea, degradarea, toate pornind de la trup şi extinzându-se către sanatoriu, iar, prin extrapolare, către întreaga societate, ca o întoarcere clară şi ireversibilă la anorganic: „În spatele meu, departe, se întindea stârvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus. Cu coastele afară, foşnind de gândaci şi de viermi care îi rodeau stârvul. Şi nu numai gândacii îl rodeau, erau şi şoarecii care îl invadaseră şi care ronţăiau şi ei cu

[41] *Ibidem*, p. 135.
[42] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 1001 Gramar, Bucureşti, 1998, pp. 558-574.
[43] M. Blecher, *Ed. cit.*, p.169.
[44] *Ibidem*, p. 174.
[45] *Ibidem*, p. 196.

bucurie din hoit, din sanatoriul putred, plin de purulenţe şi de cărnuri descompuse, uitat în vijelie sub croncănitul corbilor şi urletul vânturilor”[46].

Lucid şi cu o suferinţă proprie abil interiorizată, M. Blecher, în scrierile sale, „dezvăluie o serie de experienţe autentice prin dramatismul lor, transformându-se în nişte veritabile «reportaje» sufleteşti”[47]. Autentic şi anticalofil, cu o originalitate ce vine din însăşi asumarea condiţiei de bolnav, scriitorul liber în spirit, însă cu trupul măcinat de morb, oferă literaturii garanţia că moartea nu trebuie percepută ca o suferinţă, ci ca un act simplu, banal, din sfera firescului. Asumându-şi oscilaţia între real şi oniric, fascinat de o realitate inaccesibilă, dar care îi dă ocazia să îşi comute vieţuirea într-o paralelă şi imediată irealitate, M. Blecher încheie o scrisoare către prietenul său Geo Bogza cu o nevrotică şi pătimaşă afecţiune, nerăbdare zbuciumată, expansivă, plină de contraste, din care răzbate totuşi neputinţa unui suflet tânăr într-un trup damnat; o sinteză a propriei şi nemeritat de scurtei sale existenţe: „Te salut, la revedere, vă sărut, veniţi la mine!”[48].

BIBLIOGRAPHY

1. Blecher, M., *Inimi cicatrizate*, Bucureşti, Editura Art, 2009.
2. Blecher, M., *Întâmplări în irealitatea imediată. Vizuina luminată*, Bucureşti, Editura Jurnalul Naţional, 2011.
3. Glodeanu, Gheorghe, *Max Blecher şi noua estetică a romanului românesc interbelic*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005.
4. Hay, S., *M. Blecher: Corp transparent*, în Mădălina Lascu (coord.), *M. Blecher, mai puţin cunoscut*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000.
5. Lascu, Mădălina (coord.), *M. Blecher, mai puţin cunoscut*, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000
6. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura 1001 Gramar, Bucureşti, 1998.
7. Mironescu, Alexandru, *Inimi cicatrizate-roman de M. Blecher*, în „Credinţa”, An IV, nr. 967, 4 februarie 1937.
8. Mironescu, Doris, *Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Iaşi, Editura Timpul, 2011.
9. Sebastian, Mihail, în „Rampa”, An 19, nr. 5432, din 22 februarie 1936.
10. Sebastian, Mihail, în „Reporter”, An V, nr.3, din 17 ianuarie 1937.
11. Wechsler-Blecher, Dora, *M. Blecher era un om delicat şi superstiţios*, în „Cuvântul”, an IV, mai 1998

[46] *Ibidem*, p. 230.
[47] Gheorghe Glodeanu, *Max Blecher şi noua estetică a romanului românesc interbelic*, *ed. cit.*, p. 94.
[48] M. Blecher, *Scrisoare către Geo Bogza*, în Mădălina Lascu (coord.), *M. Blecher, mai puţin cunoscut*, *ed. cit.*, p. 389.

IDEOLOGY AND LITERATURE. INTER-WAR AND POST-WAR IDENTITY ADVENTURES

Liliana Truţă
Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea

Abstract: My paper focuses on those delicate moments from the literary destiny of such writers as Mihail Sebastian and Norman Manea, from the perspective of their confrontation with different ideological realities in different historical moments: the interwar period and communist totalitarianism. We are particularly interested in the way these confrontations with the realities of the time became, for these writers, opportunities for a deep and lucid meditation upon the artist's destiny and his relation with the historical context. The possibilities of salvation and self-expression are possible, as we shall see, in the space of literature.

Keywords: hooliganism, totalitarianism, ideological realities, post-communism, the condition of the artist

1. Străinul de lângă noi.

În funcţie de contextul anistoric sau istoric, ideea *străinului* poate deveni o realitate fie arhetipală, fie antropologică. În funcţie de perioadele ciclice de evoluţie a omenirii, raportarea unei societăţi la *străin* poate deveni un barometru al tensiunilor acumulate într-o micro sau macro-societate. Modul de raportare la străinul de lângă noi este o unitate de măsură pentru felul în care ne raportăm nu doar la fiinţa noastră individuală, ci şi la fiinţa colectivă. Când fiinţa colectivă intră într-o stare de criză profundă, acest lucru se reflectă imediat în activarea unor instincte de supravieţuire care încearcă să identifice „balastul" şi, pentru a scăpa de el, trebuie în prealabil să-l demonizeze şi să-l transforme în ţintă.

Deşi pare dificil de explicat de ce străinul care a existat alături de noi decenii sau secole devine dintr-o dată din prieten duşmanul prin excelenţă, o explicaţie poate fi şi faptul că, la nivelul fiinţei colective se trece de la faza de incluziune, de integrare, la cea de intoleranţă, excludere şi afirmare a individualismului, a unicităţii dominante. Istoria omenirii este un exemplu pentru acest parcurs ciclic, cu momente de coagulare, tendinţă de expansiune a fiinţei şi momente de închidere, de recul şi retragere într-un individualism de multe ori fanatizat.

Fiinţa tolerantă devine astfel peste noapte criminală, gata de a ucide în numele unei idei, şi umanistul de ieri recade azi într-o neaşteptată barbarie. Cum se consideră însă o fiinţă gânditoare, este momentul fatidic în care inteligenţa se întoarce împotriva ei însăşi deoarece, cu cât se consideră mai evoluată, fiinţa umană simte cu atât mai intens nevoia de a se sprijini pe o ideologie.

Omul secolului XX nu mai poate merge pur şi simplu în peştera vecinului pentru a-i da acestuia în cap fără nicio vorbă şi justificare. Fiind deja suficient de evoluat încât să aibă nevoie de cuvinte, nu însă suficient de evoluat pentru a evita violenţa, ideologia apare pentru omul civilizat ca o formulă salvatoare, o justificare optimă pentru a se întoarce împotriva celui de lângă el. Ideologiile negative pot fi de natură religioasă (cea mai periculoasă, paradoxal, dintre toate), politică, socială, fie chiar şi de natură metafizică, de ce nu? Pentru că inteligenţa umană, la un moment dat, dezvoltă o boală a alienării, deşi ideologiile negative vin câteodată ca legitimări

ale unei reîntoarceri la valori primare pierdute.Omul devine în astfel de momente o fiară ideologică, barbarul care şi-a aruncat pielea de animal şi s-a îmbrăcat în frac...

2. Ideologie şi literatură

Dacă secolul XIX a fost denumit secolul ideologiilor, şi acestea au mers în direcţia coagulării naţiunilor şi a societăţilor sub steaguri utopice vizând egalitatea, fraternitatea, libertatea etc., secolul XX a devenit prin metastazele acestora, o utopie negativă, care a răsucit cheia în sens invers. Prin deformări exaltate şi excese s-a ajuns la deliruri ideologice care au sfârşit într-un război mondial şi un genocid fără precedent în istoria omenirii. Ştim bine că prima parte a secolului a fost dominată în Europa de ideologiile de extremă dreaptă, timp în care, în Răsăritul Europei dospeau ideologiile de stânga care au preluat controlul în estul Europei după încheierea războiului.

Începutul secolului XX reflectă un acut moment de criză al un continent bătrân, prins în agonii imperiale din care se ridică ideologii periculoase şi furibunde ce propun ieşirea violentă din impas. Prin, evident, excludere, individualism, naţionalism, nazism. Europa integratoare aparţine deja trecutului. Ideologiile de extremă dreaptă, focalizate împotriva străinului (evreul) au dus, după cum ştim bine, la realitatea ruşinoasă a Holocaustului. Ideologia toxică a comunismului, orientată şi ea în unele locuri într-o direcţie naţionalistă, a favorizat încă un val de exod în Izrael al celor încă rămaşi, comunismul românesc de tip naţionalist-ceauşist finalizând respingerea străinului evreu prin încurajarea plecării acestuia.

Toate aceste realităţi „criziste" se reflectă, aşa cum s-a întâmplat mereu, şi în spaţiul literaturii, producând stări febrile, paradoxuri, incendii ideologice celebre şi în perioada interbelică, şi în perioada postbelică când ideologia comunistă e marcată şi ea de fanatismul centrului, al naraţiunii unice şi excluderii divergentului.

Vom urmări două realităţi literare emblematice pentru tensiunile exprimate în spaţiul literaturii, degenerate în război ideologic, având în centrul lor ca protagonişti nu întâmplător, doi scriitori evrei din România: Mihail Sebastian şi Norman Manea , primul huligan interbelic, al doilea un huligan postbelic. Nu întâmplător, condiţia lor de *străini* face din ei ţinte ideologice.

În ambele situaţii avem de-a face cu un huliganism cvasi-asumat de cei doi scriitori, pentru că termenul apare şi în titlurile cărţilor: *Cum am devenit huligan*, cartea lui Mihail Sebastian conţine o lucidă şi tulburătoare analiză a unei dezbateri ideologice cauzate de apariţia cărţii *De două mii de ani* şi *Întoarcerea huliganului* e o carte în care Norman Manea, scriitor român exilat, relatează întoarcerea sa în ţară, prilej pentru o dezbatere identitară urmărind asumarea condiţiei de evreu.

3.O carte şi o prefaţă. Maestrul şi „huliganul"

De două mii de ani şi *Prefaţa* lui Nae Ionescu pun faţă în faţă mărturiile lucide ale străinului cu o cruzime rasistă autoritară şi rece. Fatalismul invocat de strălucitorul om de cultură în demonstraţiile sale este şi el simptomatic, credem, pentru cât de periculoasă poate fi contaminarea ideologică chiar şi pentru minţile intelectualilor exersaţi. El vorbeşte despre „iluziile asimiliste" legate de rasa evreilor şi pune întreaga demonstraţie sub semnul lui *aşa trebuie*, eliminând total din discuţie problema libertăţii umane de a gândi şi de a acţiona. Prefaţatorul se rezumă la generalizări didactice când afirmă că evreii sunt un neam tragic prin definiţie, iar forţele politice şi istoria nu sunt decât premise exterioare ce vin să sprijine acest tragism inerent fiinţei iudaice.

De două mii de ani este de fapt un jurnal al căutării identităţii, al căutării echilibrului, un jurnal al anxietăţilor puse sub lupa intelectului şi a luciditătii depline. Vocea autobiografică a mărturisitorului este marcată de interogaţii fireşti asupra condiţiei evreieşti într-o Europă bântuită de crize. Interogaţiile sunt dezbătute în interiorizarea tipică a unui intelectual cu o sensibilitate exacerbată, plantat într-o singurătate ontologică devenită voluptuoasă stare de a fi: „ Voluptatea de a fi singur într-o lume care te crede al ei..."

Mihail Sebastian analizează însă condiţia evreului nu doar din perspective exterioare, de natură istorică sau politică, ci şi din perspectiva unei psihologii colective ce ţine de spiritul existenţei în lume a evreului: „Adversitatea lor, a antisemiţilor, ar fi, la urma urmelor, suportabilă. Ce ne facem însă cu adversitatea noastră, cu propria noastră adversitate intimă? Cu ei ne vom împăca poate – cine ştie- într-o zi. Cu noi însă când?"[1]

La masochismul generic al evreului, la gustul său pentru savurarea tragicului existenţei se adaugă, în cazul diaristului din carte, o senzitivitate hipertrofiată a intelectualului, nu lipsită de exaltare, dar nici de luciditate autocritică: „...dar nu voi fi niciodată îndeajuns de rău cu mine, nu-mi voi administra niciodată destule palme, destui pumni." Din această conştiinţă a propriilor tentaţii masochiste vine şi dorinţa de salvare prin bucuria limpede a vieţuirii.

Sfârşitul cărţii întrezăreşte, dincolo de această cronică a spiritului colectiv şi individual, orientate spre autodistrugere, o posibilă soluţie iluzorie, o depăşire individuală a eternei crize interioare evreieşti cu rădăcini în antinomiile fatale ale spiritului. Această soluţie propusă în ultima parte a cărţii ar fi orientarea spre abandonul în faţa vieţii, abandonarea luciditătii şi a raţionalităţii excesive în faţa existenţei, identificare cu fluxul vieţii până la acceptarea părţii ei întunecate cu o anumită înţelepciune. Căci tot ce se scufundă în întuneric pregăteşte o nouă realitate: un ev care moare conţine mereu şi un ev ce renaşte:

„Am jucat prea mult pe tabloul luciditătii şi am pierdut. Va trebui să-mi obişnuiesc ochii cu întunericul ce se lasă. Va trebui să cuget la somnul firesc al tuturor lucrurilor, pa care lumina le ordonează, dar le şi oboseşte. Viaţa nu începe decât în întuneric."[2]

În privinţa identităţii pe care scriitorul o caută în efortul de a înţelege tot ce se întîmplă, după declinarea identităţii evreieşti ce vine din adâncurile istoriei şi din adâncurile fiinţei, Mihail Sebastian îndrăzneşte să facă o afirmaţie care va fi taxată ca huliganism şi sancţionată chiar şi de către Nae Ionescu în *Prefaţă*: „ Eu nu voi înceta să fiu evreu, român şi dunărean." [3]

O propoziţie simplă, lipsită de echivoc şi de agresivitate sau provocare pe care dac-o citim astăzi, ea ne apare firească.

Deşi cartea este mai degrabă un jurnal ce urmăreşte autodefinirea identitară şi evoluţia interioară a unei sensibilităţi bazate pe intelect şi pe ereditate, Nae Ionescu îşi deschide *Prefaţa* cu o sentinţă: „Mihail Sebastian s-a hotărât să dezbată problema iudaismului."

În fapt, deşi cartea este mai mult decât un eseu demonstrativ, fiind mai degrabă o confesiune umană, lucidă, chiar prefaţa îşi propune acest lucru, şi o face în termeni sentenţioşi. Textul *Prefeţei* este bogat în sentinţe, pornind de la o axiomă

[1] Mihail Sebastian, *După două mii de ani, Cum am devenit huligan*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990, p.62
[2] Idem, p. 203
[3] Idem, p. 225

rostită la început, care va fi demonstrată forţat mai departe. Timp în care „maestrul" i se adresează autorului în permanenţă cu numele său evreiesc, pentru a accentua diferenţa identitară. Axioma este: „ Iuda trebuie să sufere". Nu încape lângă această sentinţă, după părerea lui Nae Ionescu nicio interogaţie de tipul: De ce? Suferinţa iudaică nu se cere interogată, nici rezolvată, ea este un fapt, un fenomen. Cauzele nu sunt nici istorice, nici politice, nici relaţionale , pentru că „evreul trebuie să fie substanţial bolnav."

Afirmând că judecăţile antisemiţilor sunt lipsite de substanţialitate, el încearcă să dea o demonstraţie antisemitică „substanţială", atacând declaraţia de identitate pe care a făcut-o Mihail Sebastian. Identitatea nu poate fi opţiune declarativă, afirmă el, chiar declarând că eşti român tot exterior rămâi. Identificarea ta ca evreu cu locul geografic este o ficţiune, o iluzie asimilistă, pentru că naţionalitatea este o stare organică. Demonstraţia este împinsă mai departe în spaţiul religios: creştinii şi iudeii trăiesc în realităţi diferite, pentru că religia e un principiu formativ al vieţii. Aici ei sunt tot străini unul de altul. Sentinţele abundă astfel nu în direcţia căutării unei consensualităţi empatice, ci în direcţia condamnării, finalul având acelaşi aer de fatalitate şi ameninţare ce respinge salvarea. Parcă am auzi în aer o sentinţă de condamnare la moarte:

„ Iosef Hechter, tu eşti bolnav (...)...nu simţi că te cuprinde frigul şi întunericul?"[4]

Culegerea de eseuri *Cum am devenit huligan* este şi ea parte din acest dosar devenit document, pentru că reacţiile incendiare provocate de apariţia cărţii s-au datorat în mare parte acestei prefeţe care a marcat condiţia de ţintă pentru autorul cărţii. În urma lapidării simbolice, atacat de toate ideologiile vremii, autorul se simte dator să răspundă. O face cu sinceritate, profesonalism, onestitate maximă. Şi un simţ al măsurii, un echilibru al gândirii greu de imaginat pentru o fiinţă cu o psihologie bolnavă...

4. Dictatorul şi huliganul

Peste câteva decenii, un alt scriitor evreu din România va propune un dialog peste timp cu cartea lui Mihail Sebastian, în timp ce încearcă şi el să-şi descifreze condiţia de scriitor evreu din România, confruntat din cauza dictaturii comuniste cu experienţa exilului. Cartea, având ca punct de pornire revenirea în ţară după exil, devine o anamneză care încearcă o redefinire a identităţii şi a apartenenţei. Traseul este sinuos, cu scufundări repetate în trecutul individual, al familiei şi al colectivităţii şi se realizează printr-o serie de delimitări succesive.

Titlul romanului autobiografic este şi el simbolic: o meditaţie asupra huliganismul lui Mihail Sebastian din 1935 devine prilej pentru o lungă meditaţie asupra destinului scriitorului evreu supravieţuiotr al lagărului din Transnistria şi prins în ghearele unei noi ideologii, totalitarismul comunist. *Întoarcerea huliganului,* titlul cărţii lui Norman Manea trimite la caracterul repetitiv al istoriei, pentru că, după publicarea studiului *Felix culpa* despre Mircea Eliade, Norman Manea va fi pus la zid în acelaşi mod ca şi Mihail Sebastian. Întoarcerea în ţară se face în momentul iarăşi simbolic al apariţiei *Jurnalului* lui Mihail Sebastian după cinci decenii de la scrierea sa.(1997)

Norman Manea se identifică cu viziunea identitară a lui Mihail Sebastian, ca şi el, se defineşte ca eternul „dizident, chiar şi faţă de secta dizidenţilor". Desprinderea şi singularizarea, analizate de Mihail Sebastian sunt prezente şi în confesiunea lui

[4] Idem, p. 25

Norman Manea, care se simte străin şi de destinul colectiv al enclavei ocrotitoare a „ghettoului". Dramatismul existenţei şi al identităţii sunt măsurate şi de el în termenii unei singurătăţi ontologice, ce refuză orice generalizare şi proclamă orgolios singularitatea fiinţei:

„ Caracterul ca tragedie, cum spuneau vechii greci, asta contemplam zilnic în matriarhatul nevrotic al familiei şi în *identitatea* colectivă." [5]

Norman Manea identifică de-a lungul existenţei sale o serie de alte momente huliganice care aduc „frig şi întuneric" istoric până când singura opţiune rămâne fie exodul pentru care optează mulţi membri ai colectivităţii după constituirea statului Izrael, fie exilul, pentru care va opta el însuşi când este sufocat de ameninţările anilor 80.

O altă figură „huliganică" analizată în carte ca opţiune a evreului prins în turbulenţele nevrotice ale istoriei este Nicolae Steinhardt. Norman Manea vede şi în cazul lui „transferul dinspre ura celorlalţi spre ura de sine". Pentru Steinhardt, soluţia la problema identităţii devine convertirea la creştinismul ortodox care echivalează cu o renaştere simbolică sub alte auspicii identitare. Delimitându-se de soluţia lui Steinhardt, Norman Manea ştie că el nu se regăseşte în „ fericirea credinţei religioase", dar nici în „pateticul naţionalism al convertitului."[6]

Apartenenţa lui se va defini, aşa cum reiese din această spiralată anamneză, nu prin raportare la experienţa colectivă a conştiinţei tribului, nu prin apartenenţa la o geografie a patriei, aşa cum se întâmpla la Mihail Sebastian, nu prin religie sau naţionalism ca la Steinhardt, ci prin limbă. Consacrarea ca scriitor îi furnizează, aşadar, singura apartenenţă autentică în care se poate regăsi, o realitate himerică, dar nu fără substanţialitate:

„ Găsisem, iată, în cele din urmă, adevăratul domiciliu. Limba promite nu doar re-naşterea, ci şi legitimarea, reala cetăţenie şi reala apartenenţă. A fi exilat şi din acest ultim refugiu însemna cea mai brutală des-centrare, arderea care atinge miezul însuşi al fiinţei." [7]

Vorbind despre cele două ideologii devastatoare care au marcat secolul XX european, ambele orientate spre exterminarea oricărui huliganism, oricărui divergent sau oricărui „străin", (*străin* însemnând *dizident* sau *suspect*), Norman Manea ajunge la concluzia că, dacă nazismul opera simplu prin identificarea şi anularea presupusului duşman, comunismul a instituit o realitate halucinantă, care şi-a înghiţit de multe ori chiar şi adepţii, un soi de canibalism ideologic:

„ Soluţia finală a Fuhrerului nu depindea de ceea ce gândeau insectele condamnate la dispariţie. Nazismul şi-a definit clar proiectul, şi-a ţinut promisiunile, şi-a răsplătit fidelii, şi-a anihilat victimele fără ezitare, fără să le ofere alternativa convertirii sau minciunii.

Prin contrast, comunismul feircirii universale încuraja sau impunea convertirea, minciuna, complicităţile, îşi asasina până şi fidelii. Poliţia gândirii, esenţială sistemului, impunea adevărul care slujea Partidului. Între promisiune şi realitate, mereu mai ireconciliabile, operau suspiciunea, pervertirea şi spaima."[8]

[5] Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 23
[6] Idem, p. 179
[7] Idem, p. 195
[8] Idem, p.214

BIBLIOGRAPHY

Mihail Sebastian, *După două mii de ani, Cum am devenit huligan*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990

Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Editura Polirom, Iaşi, 2003

Norman Manea, *Despre clovni: dictatorul şi artistul*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj,1997

Dicţionar analitic de opere literare româneşti, coordonator: Ion Pop, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1975

Sanda Cordoş, *Lumi din cuvinte*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012

Ion Vartic, *Modelul şi oglinda*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

IN THE 21ST CENTURY, VITORIA LIPAN IS DRESSING AT THE SHOPING MALL. ABOUT THE TASTE AND DISTASTE OF SOME SHEPPHERD'S WIFES

Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: Our paper is built on the personality of the wife and on her current role in a shepherd family, family considered through a traditional automatism, as being even nowadays a certain structure, between the civilized world and wilderness.
The remake of the female shepherd, using elements which characterize her in the present and evading from the 'archaic-maniac' thicket, with which the pastoralism is usually treated while searching for its authenticity at any cost, we will try to answer the question about the survival chances in an era of globalization of this trade charged with magical properties, by digging through the belongings of the wives, such as: an android, a Facebook account, a prom dress, a dental implant or a dictionary.

Keywords: shepherdess, globalization, professional reconversions, cultural renaissance

Motto:"Fiind ea aşa de aprigă şi de îndârjită, Lipan socotea numaidecât că a venit vremea să-i scoată unii din demonii care o stăpâneau. Pentru asta întrebuința două măiestrii puțin deosebite una de alta. Cea dintâi se chema bătaie, iar a doua o bătaie ca aceea ori o mamă de bătaie. Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei şi rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea;" *Baltagul,* Mihail Sadoveanu

Sadoveniana Vitorie Lipan, dârză, dar măiastră şi feminină, nu doar neostoită sursă de inspirație pentru *înțelepți şi cărturari*, ci unitate moleculară fundamentală în ADN-ul nostru cultural, este doar pretextul lucrării de față.

Cu aproape 100 de ani mai târziu de la apariția celebrului roman *Baltagul*, noiembrie 1930, motivul nevestei, în general, şi al păstoriței, în special, continuă să fie în atenția cercetărilor antropologice. Un secol de schimbări radicale în societatea românească deschide acum o suită de întrebări referitoare la viitorul acestei profesii ancestrale, cu "o capacitate centrifugă de a se reconstrui" (Caraguel, 2010), la condiția ciobăniței europene (Richard-Frève) - dar şi cu o referire la locul actual al femeii în familia de păstori de pe la noi şi, nu în cele din urmă, la modul în care ar trebui interpretată prețioasa prezență a unui dicționar multilingv "în desagă".

Cu siguranță, păstoritul în mileniul III are trăsăturile sale. Nu putem însă înlătura linii de profil adânci ca vremea şi uşor de regăsit oriunde funcționează încă prin toate mărcile sale identitare. Este în primul rând un jurământ de credință, legând sinele de sine, sinele de comunitate şi, mai ales, sinele ori comunitatea de Divinitate.

Le-am trecut pe toate în revistă pentru a-i contura din nou complexitatea, după cum o vede şi Caraguel (op.cit.), în cercuri concentrice, care se descriu prin construcțiile sinelui proiectat şi "închisoarea cu zăbrele de aur" pe care ar trebui s-o citim, posibil, ca dobândire a marii înțelepciuni izvorâtă din libertatea absolută. Doar că, la tot pasul, există riscul ca povestea să se deruleze în sens invers: acela de a pierde prieteni, familie, angajamente profesionale şi recunoaşterea instituțională a abilităților dobândite.

1. **Euro-păstorii**: *"Do you speak English?/ Câta, da' amu'nvăț și italiană știu bine."*

Așa și-a început doamna I.[1] povestea. Trenul de Sibiu se leagănă ușor, depănându-și drumul. Tot așa și gândurile ei: unul în prelungirea celuilalt, cât o viață de om. *Mergea să-i fie alături nepoatei celei mari la pregătirea banchetului de a XII-a. Jumătate de an locuia la stâna de lângă Timișoara. Cumpăraseră pământ aici, la câmpie, unde aveau iarbă din belșug pentru oi. Au trăit bine din oierit, dar acum se mai schimbaseră lucrurile. Cu toate acestea, nu aveau motiv să se plângă. Doar băiatul, că era la gimnaziu, l-au luat cu ei. Tot nepot și el. De la fiul care lucrează în Germania, cu calculatoarele, la programare. Fata a rămas să facă liceul întreg acolo. Acolo, la Sibii,"să nu-i tulbure tinerețile și să nu rămână casa goală." Nora e doctoriță și a lucrat și prin Anglia, dar acum e în Germania, cu fiul, mai aproape de casă. Nepoata o să dea la medicină. Zâmbește ca pentru ea și apoi se destăinuie. Doamna I. a vrut să fie actriță, dar toată familia s-a opus, iar tatăl, cioban cu stare, a pălmuit-o bine și a închis-o în casă vreo lună, "ca să-i vie mintea la cap, că n-o să facă ea neamu' de rușine ca o femeie fără mamă, fără tată."Asta s-a întâmplat acum 50 de ani. Venise un teatru de la București să dea un spectacol în satul lor. Așa i-a venit ideea. Nu voise în ruptul capului să se mărite cu un cioban, dar legea o făceau părinții, nu cu libertatea de acuma. Până la urmă a fost bine. Munca grea, dar bărbatul bun, harnic și înțelept. Au proiecte, contracte cu străinii, vând brânză și ceva lână, dar cam puțină, știe bine italiană și acum, cu nepotul alături, învață și un pic de engleză, că trăiește în Europa, nu în pădure!*

Aceasta este doar una dintre poveștile de viață depănate pe drum, unei necunoscute. Un alt roman viu, în care personajele se povestesc pe sine, cu o sinceritate dezarmantă în fața cuiva a cărui probabilitate de a-l reîntâlni este aproape zero. Vorbele curg lin, aducerile aminte se deschid firesc, invitându-te pe tine, ascultătorul, în timpul și în spațiul altcuiva. Sunt lucruri pe care le știe și nu le știe toată lumea. Nu vorbești despre ele nici cu preotul, nici cu doctorul. Poate cu familia, ori cu prietenii. Dar fiecare le are pe ale lui, așa că le ții în tine și, *dacă ai telefon bun, te uiți pe net la poze*. Oamenii postează acolo imagini ale unui sine perfect, imagini care îi surprind până și pe cei care le-au făcut ori au servit drept modele. Oglinda, acest "obiect hermeneutic" (Eco, 2008), s-a metamorfozat în copie. O copie a unei clipe ce poate fi multiplicată la infinit. Doamna I. îmi arată imagini cu diverși de pe rețele de socializare. Mulți necunoscuți. Au venit la pachet, odată cu "prietenia" acordată nepoților. Acolo, toate viețile sunt perfecte. Rochii scumpe, cumpărate din magazine de lux, mașini noi și puternice, privilești de vis, toate compun microistorii noi ale unor vieți de succes: "oameni realizați pe toate planurile", intr-un neonarcisim greu de înțeles și a cărui vrajă devine, astfel, și mai greu de destrămat. Un dor prelung îi umbrește ochii și un zâmbet scurt i se agață de buze. *Nu era deloc așa. Până în urmă cu doar zece ani, nu mai mulți, de la ei nu pleca nimeni prin alte părți, iar lucrurile le cumpărai pentru tine și ai tăi ca să dai satisfacție muncii și ție, nu de fală.*

Nepotul ar vrea să preia afacerea, dar părinții îl vor medic. Cardiolog. Nu altceva. Nu pentru că păstoritul ar fi o *profesie fără căpătâi*. Generație peste generație, din oierit au adunat și transmis, până astăzi, mai mult decât siguranța zilei de mâine. *Le-a dat cheag.* La școli înalte, tot cu bani din oierit au mers. Și casele, tot cu bani din oierit și le-au ridicat. *Dar s-au schimbat vremurile și asta toată lumea vede bine.*

[1] Soție și fiică de cioban, 68 de ani

Va mai exista această meserie peste zece ani? Întreabă ea. *Unde mai e locul ciobanului? Oamenii protestează la Parlament*[2]*, brânza, multă din import și aceea, se vinde în felioare ambalate la supermarket, lâna nu mai trebuie nimănui, iar de cămășile cusute se interesează domnucile de la oraș. Hainele de sărbătoare sunt purtate din rar în mai rar de pruncii noștri. Ce-o mai fi cu noi?*

Îi dau exemple de prin țară. În satul Ivăneț, din județul Buzău, nu mai este picior de bărbat. Lucrează cu toții în Italia, păzind oile peninsularilor. În satul cu case mari și bogate locuiesc doar niște neveste. Nu mai face nimeni brânză. ”Sunt de toate la supermaket!”[3]

Mă privește cu ochi mari, confirmând parcă un soi de previziune sumbră.

Caut pe internet un articol mai vechi, povestindu-i ce se întâmplă prin Franța. Îi arăt o franțuzoiacă frumoasă, cu aspect urban, modern, cu părul încrețit și blond, sprijinită cu dreapta de e ”o boată” de păstor și ținând strâns, *la subțioară*, în stânga, un miel la fel de creț. Doamna din imagine este păstoriță în Chartreuse. Are o diplomă în economie și niciodată nu s-ar fi gândit că o să ajungă ciobăniță. A făcut pentru asta un curs de 600 de ore, la vârsta de 46 de ani. I. nu-și poate ascunde uimirea. Eu continui să traduc. Păstorița din poză face această meserie pe perioade determinate pentru că, de fapt, iarna este inginer de sunet într-o mică stațiune de ski. Numele profesiei cu care se legitimează vine din engleză și ar fi ”percheman”.

Aha! Adaugă interlocutoarea mea, adâncindu-se într-un soi de tăcere care-i înclină repetat capul.

Toamna și primăvara caută să înlocuiască vremelnic pe acei crescători de animale care ar pleca și ei într-o vacanță departe de casă. Iar vara, vara duce oile la păscut pe pajiștile alpine. ”Fără cursul acela de păstorit, nu aș fi putut face asta”, închei eu, citând-o. Sibianca mea mă privește înmărmurită. Este prima oară când aude că păstoritul poate fi învățat în 890 de ore de curs, de-a lungul a șase luni, din mai până în decembrie[4].

O soluție s-ar ivi și pentru ei. *Să înveți pe altul da, dar să dai mai departe atâta taină unui străin!? Și nici ai noștri nu vor să știe de oierit*. Aici nu este vorba doar de turme. Totul se schimbă. Natura, oamenii, traiul. *Până și muntele vorbește în altă limbă!* Vecina mea de călătorie mă mai privește o dată cu înțeles.

Răsfoim împreună știri despre cei mai bogați oieri din țară. Personaje importante în comunitățile lor, unii dintre ei bine cunoscuți, purtați pe la televiziuni și prin ziare, risipind glorie și bani în toate punctele cardinale. Și ei au conturi pe rețele de socializare, și ei postează selfiuri care-i înscriu în vieți de poveste, alături de politicieni ori, în unele situații, ei înșiși politicieni. Sunt orice: oameni de afaceri, actori, protagoniști, orice, dar nu păstori. Antreprenori ar fi termenul potrivit. Nevestele unora sunt artiste. Cântă muzică populară, dau spectocole. Își amintește cât de scump a plătit mica ei cochetărie cu actoria. În ziua de astăzi, chiar bărbații lor le susțin în cariera artistică și tare se mai mândresc cu succesul soțiilor. Se fac bani frumoși și din muzică, dar datinile se duc odată cu oamenii.

O întreb despre ”mițuitul mieilor”[5], vechea tradiție pastorală, mustind de valențe erotice. Ii povestesc despre darurile despre care am auzit eu că se fac acum iubitelor. Până și despre cererile în căsătorie scrise pe pânza derulată de un elicopter în zbor. Pe vremea ei, o basma ori un șir de mărgele aduceau mare bucurie. Roșește ușor unui gând de departe.

---

[2] Referire la protestele din 15 decembrie 2015, generate de noua lege a vânătorii, 149/2015, prin care se interzice scoaterea oilor la pășune în perioada 6 decembrie - 25 aprilie și se limitează numărul de câini de la stână (unul la câmpie, doi la deal și trei la munte)

[3] Soție de cioban, 45 de ani, jud. Buzău. Soțul lucrează în Austria, angajat ca păstor

[4] http://maisonduberger.com/metier-et-emploi/

[5] Tunsul mieilor; după o lungă perioadă de abstinență, de Sântilie, în miez de vară pastorală, prima întâlnire a ciobanilor cu nevestele și logodnicele lor

”I-am luat ce-i place ei. I-am luat numai haine de firmă!”[6] Mi-a răspuns, cu câțiva ani în urmă, un tânăr *cu gânduri serioase*, intervievat la o zi de Sântilie[7].

”Ce haine de firmă? De unde?” Insist eu. ”Ei..., râde mândru. Parcă nu știi? De la Mall, ori comandă de pe internet. După ce ne-om lua, o duc să-și cumpere ce-o vrea, de la Roma, de la Paris, Viena, Londra. Unde va vrea. Acum ni-s euro-ciobani și noi. Uite!” Pe ecranul telefonului, neaparat, foarte inteligent, se succed imagini de la diverse evenimente: balul absolvenților, petrecerea onomastică, frânturi dintr-un revelion etc. Rochii aurii și argintii, ori de un albastru azur, brodate cu paiete strălucitoare, se desenează delicat pe talia fină ca de prințesă. Este visul îndeplinit al oricărei fetițe: o poveste adevărată în care ea devine o prințesă adevărată. Torturi de nuntă imense se descriu fascinant și îmi amintesc de cărțile cu imagini în relief ale copilăriei mele. Întrezăresc undeva, într-un colț al minții, pantofiorul de cleștar al Cenușăresei tronând în mijlocul ultimului etaj al unui tort alb cât toată pagina. Pe vremea aceea, toate acestea existau doar în cărțile cu poze. Adesea și ele, cărțile, destul de greu de procurat.

2. **”Ești un cioban!”** *Despre chipuri și griji în epoca perfecționismului*

”Perfecționismul ucide.” Scrie Will Storr în cartea sa *Selfie. Cum am devenit atât de obsedați de sine și ce efect are acest lucru asupra noastră?*

Noua noastră viață, a tuturor, pulsează în noi ritmuri esențiale și desenează, adesea, un paradox: fugim de noi înșine ca să ne oprim, cu respirația tăiată, holbându-ne la noi înșine.

Acum știm că în mai mult de 90 % din timpul petrecut pe Pământ, oamenii au umblat în haite, vânând și culegând. Am moștenit aceste instincte primare și, oricât de vigilenți am crede că suntem la sfârșitul primului sfert din secolul XXI și oricât de educați și de civilizați credem că suntem, ne purtăm ca în copilăria umanității. Am rămas obsedați de ierarhie, ne cățărăm cu vocația permanenței pentru a căpăta admirația eternă a tribului. Aceasta este regula esențială, transpusă în câteva vorbe nu prea mari, după care societățile noastre funcționează. De acolo, de sus, am dori să privim la muritorii de rând și, reciproca, muritorii aceia să-și ridice ochii ipocrit de pios către aleasa strălucire dominantă ce-i onorează cu privirea.

”Cultura poate fi văzută ca o rețea de instrucțiuni” (Storr, 2019: 63). Mă înclin. Ne însușim regulile în care creștem și ne conducem viața după ele. Noi, ca neam, doar până la un punct. Milioane de crezuri și de orgolii funcționează în unități separate, individuale, care se dezic de întreg (de haită), dar se raportează la acesta cu perspectiva edificării, într-un balans continuu, între centru și margine: ”Eu. Eu sunt. Eu știu cum funcționează lumea. Nu mă învață nimeni pe mine. Uitați-vă la mine!”

Două probleme sensibile se împletesc aici: o copilărie curioasă, nesățioasă, a ființei, încă needucată sau, mai curând, în plin proces de alfabetizare tehnosocială[8] și răzlețe principii active mature.

Perfecționismul, această temă obsedantă a vremurile pe care le trăim, ne-a luat ușor pe nepregătite și ne-a lansat provocări și presiuni înainte ca societatea să fi trecut examenul maturității. Ne-am trezit, din nou, în fața faptului împlinit, cu mențiunea că, de data aceasta, consecința istorică a unei astfel de strategii ne-am aplicat-o nouă înșine. Ne-am trezit cu un extrem de diluat simț al unității, într-un imens exercițiu al individualității, dezvoltând corpuri (religioase, politice, sociale, profesionale) de toate dimensiunile și tiparele, între normal și diform. Pentru a obține: corpul perfect, casa, soțul, copilul, ținuta, profesia, poziția, școala

[6] V. , bărbat, 24 de ani, jud. Alba
[7] 20 iulie 2015, comuna Avram Iancu
[8] Vezi lucrările lui Ito

perfecte, acționăm adesea imperfect: fie ne metamorfozăm, izolăm, luptăm, fie plecăm, ne zbatem și, din nou, luptăm. Dihotomia adevărat/fals ne umple multora frunțile de sudoare.

Aceste reguli au intrat în straturile profunde ale celulelor noastre. Trăim în simbioză pentru că ”natura și educația nu sunt în competiție, ci complotează.” (Storr, 2019: 69)

Privită ca un tot, societatea românească contemporană, într-un *selfie* pe măsura ei, arată mai curând ca un personaj ciudat care, invitat la un eveniment, nu a priceput sau nu a respectat codul vestimentar. Suntem, în limbajul clubberilor, niște ”aladini.” (Mihăilescu, coord., 2009: 139)

Am vrut să inspirăm modernitatea dintr-o dată. Am vrut, dar nu ne-a ieșit.

Expresia ”a fi un cioban” descrie o întreagă istorie, iar tărâmul nașterii noastre culturale și-l asumă. La origini, suntem toți niște ciobani: oamenii pădurii și ai cerului înstelat (poate de aici ni se trage pointilismul, dintr-o astfel de memorie arhaică – am spart apoi întregul în individualități și am rămas fiecare cu steaua și bradul lui). Însă, încet, am transferat altora forța de a schimba lumea sau pur și simplu am rătăcit-o pentru o vreme. Duritatea instinctului primar a rămas, lăsând invidia să facă și bine și rău devenirilor și așezărilor noastre, redimensionând permanent spațiul competițiilor, pe principiul bine știut: ”olarul îl pizmuiește pe olar și tâmplarul pe tâmplar, iar cerșetorul îl invidează pe cerșetor și poetul, pe poet.”[9] Păstrând principiul, spunem: ciobanul îl pizmuiește pe cioban și ciobanul și mai mult pe sine. De aici și vorbele, dar și la faptele.

BIBLIOGRAPHY

1. Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Cartea Românească, 1930, consultat online în mai 2019, în format pdf, https://app.box.com/s/7m5qz6ecg2u7mxe44auw, 175694779-Sadoveanu-Mihail-Baltagul-Hanu-Ancutei-Cartea-113-Pa-205.pdf
2. Collet, Beate, *Couples d'ici, parents d'ailleurs*, PUF, pdf, www.sudoc.abes.fr/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=185962009
3. Caraguel, Bruno sous la direction de, *Un berger, des bergères*, *Nouveaux enjeux d'un métier en mutation,* une enquête en Alpes, 2010 www.alpages38.org/IMG/pdf/Lebaudy_bergeres_1_.pdf__web.pdf, consultat în ianuarie 2019
4. Eco, Umberto, *Istoria frumuseții,* RAO, 2008
5. Ferrié Jean-Noël, Boëtsch, Gilles”Anthropologie de l'immigration”, *in Cahiers de l'IREMAM*, 2014
6. Richard-Frève, Émilie ”Quand une bergère se fait anthropologue dans le milieu pastoral en Provence : comment conserver une double identité sur son terrain d'étude et son terrain d'appartenance?”, https://journals.openedition.org/sociologies/6121
7. Hollands, Robert, Paul Chatterton, 2003, ”producing Nightlife in the New Urban Entertainment Economy: *Corporization, Branding and Market Segmentation”, International Journal of Urban and regional research*, 27 (2)
8. Mihăilescu, Vintilă, coordonator, Etnografii urbane. Cotidianul văzut de aproape, Polirom, 2009
9. Storr, Will, *Selfie. Cum am devenit atât de obsedați de sine și ce efect are acest lucru asupra noastră?* București, Litera, 2019

[9] Hesiod, apud Storr, cartea citată, p.75

”THE SEVENTH FUNCTION OF LANGUAGE” BY LAURENT BINET: THE APOLOGY OF THE LIBERTINE READER

Tatiana Ciocoi
Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova

Abstract: The present study is a critical analysis of the novel "The Seventh Function of Language", signed by the French writer Laurent Binet and published at Grasset Publishing House in 2015. The version under review is an Italian translation of the novel, printed at the Milanese publishing house La nave di Teseo in 2018. Laurent Binet (1972) is a professor of literature at Saint-Denis University in Paris and has been awarded the Goncourt prize (2010) for his debut novel, "HHhH", in 2010. Right from the publishing, "The Seventh Function of Language" has provoked an ample and controversial public debate, due to its iconoclastic subject and to the characters celebrity. Eco, Derrida, Lacan, Foucault, Genette, Kristeva, Deleuze etc. are the protagonists of a literary and political thriller that decanonizes the cult era of postmodernist theories. One of the main purposes of the analysis is to examine the storytelling methods that make a novel to be a bestseller. The notion of "libertine reader", present in the title of this article, is proposed by the author to describe the paradigm of reading, interpretation and writing specific to Laurent Binet.

Keywords: novel, postmodernism, structuralism, language, rhetoric, narrative.

Recunosc, nu m-a interesat niciodată adevărata cauză a morţii lui Roland Barthes şi nu i-am întrezărit figura desuetă masturbând în faţa pozelor cu tineri musculoşi din „Garson magazine” nici măcar printre rândurile „Fragmentelor dintr-un discurs îndrăgostit”. Cu atât mai puţin, m-a tentat imaginea unui Michel Foucault divagând, în Băile Diderot, despre „homosexualitatea masculină la greci” în timp ce „mângâie capul unui tânăr care-i operează între picioare”, sau a lui Noam Chomsky, exersând „Sexul, arta şi cultura americană” cu ultrafeminista Camille Paglia. N-am avut niciodată curiozitatea să mi-o imaginez pe Julie Kristeva gătind sparanghel pentru Philippe Sollers, după cum am ignorat să ştiu prin ce minune a ajuns o tânără din Bulgaria Socialistă în vârful establishmentului academic francez. Nici una din lecturile mele marxiste nu a mers până la bănuiala că Louis Althuser ar fi strangulat-o pe Hélène Rytmann, nevasta – sociolog care-i selecta amantele. Cât despre Hélène Cixous, cu „râsul” ei de „Meduză”, frumoasă şi la optzeci de ani, cum aş fi putut să mi-o închipui „performând”, cu bărbătoasa Judith Butler, „dezagregarea sexualităţii masculine” ?

Nimic din toate acestea nu a populat fanteziile mele de „cititor avizat”, cum îndrăzneam să mă consider până la lectura romanului „A şaptea funcţie a limbajului” (2018) de Laurent Binet. Dar, iarăşi trebuie să recunosc, devierea de la normalitatea catedrofilă a Lectorului Model produce o „Plăcere a textului”, despre care nici Barthes, nici Eco nu au pomenit nimic. Nu ştiu dacă ceea ce numea Roland Barthes un „texte de juissance” admitea explorarea propriilor texte în această cheie dezinvoltă, dar licenţa de a utiliza un text „în modul cel mai liber cu putinţă” îi aparţine şi Laurent Binet o aplică fără ezitare întregii producţii filosofic-literare a intelectualilor francezi (şi nu doar francezi), consideraţi, până mai ieri, purtători ai semnificaţiilor de cult pentru istoria secolului XX.

Mai prudent, Umberto Eco a expediat „estetica utilizării libere, aberante, dezirante şi malițioase a textelor” (1, p. 73) în categoria lectorului paranoic, asigurându-şi astfel o pavăză împotriva efectelor devastatoare ale hiperinterpretării, fapt pentru care, în lumea ficţională a lui Laurent Binet, poartă laurii de Protagoras Magnus al Clubului de oratori, fiind supranumit „ultimul dintre marii semioticieni”. Ajuns într-un stadiu de valorizare postumă, semioticianul

de la Bologna continuă să exercite o autoritate cvasi-religioasă asupra emulilor săi, printre care se numără, în primul rând, Laurent Binet, deși nu putem trece cu vederea consonanța locuțiunii „ultimul dintre marii semioticieni" cu foarte italienescul „1' ultimo dei grandi castrati" și expierea, ca personaj de roman, a păcatului neangajării politice, într-o scenă de „oprobriu public", ce e drept, redus la un singur individ, și acela hipiot, care-i urinează pe spinare în timp ce profesorul bolognez sorbea dintr-un vin Manaresi în ambianța revoluționar-studențească a barului Drogheria Calzolari (după toate regulile pragmaticii culturale, Drogheria Calzolari ar trebui să devină, dacă nu a devenit deja, un loc de pelerinaj turistic la „barul lui Umberto Eco").

Sunt vremuri cu adevărat grele pentru instituția critico-teoretică a literaturii! Cine, dintre filosofii limbajului, dintre marii echilibriști ai discursului, – structuraliști, deconstructiviști, Tel Quel – işti, gramatologi, textualiști etc. –, și-a imaginat că înarmează posteritatea cu teorii care vor fi îndreptate împotriva lor, iar romanul, a cărui moarte au prorocit-o neîncetat, îi va închide pe toți în lumea sa imuabilă, unde vor rămâne pentru veșnicie niște „personaje de hârtie"? Și ce superbă răfuială cu o întreagă epocă de gânditori, a căror dominație conceptuală castratoare nu le-a îngăduit urmașilor să formuleze nici un gând personal nesprijinit pe un citat din Derrida, Lacan, Foucault, Genette sau Deleuse! Vorba Mihaelei Miroiu (și cine mai poate ști astăzi cui aparțin vorbele), „nici dragoste nu puteam face fără un citat", magistral ilustrată de Laurent Binet într-o scenă sexuală consumată pe masa de anatomie din Amfiteatrul de marmoră al Arhigimnaziului din Bologna, unde Simon Herzog, tânărul profesor de semiologie a imaginii, se acuplează cu o comunistă exaltată din Napoli sub „instrucțiunile" despre „corpurile – mașini dezirante" ale lui Deleuze și recitând din Antoine Artaud: „corpul de sub piele este o fabrică supraîncălzită" (2, p. 231).

Parcă îl vedem pe Laurent Binet (1972), tânărul, dar deja celebrul profesor de literatură la Universitatea Saint-Denis, apreciat cu Premiul Goncourt (2010) pentru primul său roman, HHhH (2010), proclamând drepturile lectorului libertin, în spiritul filosofiei Marchizului de Sade: „ iubitori ai libertății *lecturii* (s. n.) de orice vârstă și de orice sex, numai vouă vă închin această operă: hrăniți-vă cu principiile ei, ele vă ocrotesc pasiunile, iar aceste pasiuni, de care moraliștii reci și serbezi vor să vă înspăimânte, nu sunt decât mijlocele " (3, p. 23) prin care vă bucurați de adevărata „Plăcere a textului". Sau poate, exasperat de imensa nepăsare și necunoaștere a studenților săi, profesorul de literatură a găsit trucul didactic salvator – „prelegerea romanțată", „thrillerul științei literare", „detectivul teoreticienilor" sau „blockbuster-ul filosofilor limbajului" –, pentru a fi în pas cu obiectivele curriculare ale învățământului de masă?

Ce se întâmplă, așadar, în romanul lui Laurent Binet, care a făcut deja senzație în lumea literaților și a profanilor, asigurându-i autorului său libertin prestigiosul titlu de „moștenitor al lui Umberto Eco"? Motorul narativ al romanului îl constituie căutarea manuscrisului nepublicat al „Studiilor de lingvistică generală" în care Roman Jakobson definește cele 6 funcții ale limbajului, făcând aluzie la cea de a șaptea – funcția performativă – , căreia i se atribuie o putere de persuasiune echivalentă cu cea a Dumnezeului Genezei. Urmând regula clasică a genului și, desigur, „formula narativă" a lui Umberto Eco, manuscrisul trebuie să fie pierdut, furat, falsificat, vânat și distrus, adică, de la bun început inexistent, dar suficient de credibil în planul realității pentru a genera o rețea ficțională cât mai extinsă de intrigi, crime, aventuri, omoruri, suspecți, eroi și super-eroi implicați în căutarea misteriosului document.

Făcut „ca la carte", oricare ar fi aceasta, „Numele trandafirului" sau, mai degrabă, „Codul lui Da Vinci", romanul lui Binet are în centru un text morganatic – cea de a șaptea funcție a limbajului –, intuită de Jakobson, moștenită de Barthes, sustrasă de Mitterand, contrafăcută de Derrida și răstălmăcită de Searle; un pretext criminal – dorința de a poseda puterea transformatoare a cuvântului, un soi de Graal sau piatră filosofală a vremurilor

democrației avansate; și un context mai mult decât extravagant – întregul stabiliment politic și intelectual din Europa și America anilor '80. Pentru subtexte, romanul e prea „cinetic", cât despre intertexte, acestea o vizează în primul rând pe descoperitoarea lor, inegalabila Julie Kristeva, antrenată în farsa grotescă a căutării textului salvator. Salvator pentru Philippe Sollers, soțul frustrat de prestanța intelectuală a nevestei-psihanaliste, dar și de proveniența ei socială (în roman, dar poate și în realitate, Julie Kristeva este fiica generalului KGB Emil Kristoff, omologul lui Andropov în Bulgaria Socialistă), și lucrurile s-ar fi oprit aici dacă la pagina 396, Sollers nu ar fi fost învins de adversarul său în oratorie, Marele Protagoras Umberto Eco și „realmente" castrat după regulile necruțătoare ale Logos Clubului.

Istoria acestei înnebunitoare căutări de comori lingvistice începe în data de 25 februarie 1980, când Roland Barthes, care tocmai se bucurase de onoarea unui prânz cu François Mitterand, este lovit de o camionetă în plin centrul Parisului și internat la spitalul Pitié – Salpêtriere. O lună mai târziu, pe 26 martie 1980, „cel mai mare critic literar din secolul XX" moare de insuficiență pulmonară. În roman, cineva, iar mai târziu aflăm că acel „cineva" nu era alta decât Julie Kristeva, îi deconectează aparatul respirator. Tentația de a-l face pe lectorul paranoic pândește după fiecare colț de frază, mai cu seamă dacă te lași atras în jocul „de-a lumile posibile" propus de narator: „cum faci să știi că ești într-un roman?" Cel care povestește și formulează sus-numita întrebare este Simon Herzog, semiotician cu numele și de profesie la Vincennes, „spelunca noii critici de la Sorbona", mare cunoscător al enciclopediei structuraliste, bineînțeles, în sensul acordat acestui termen de Umberto Eco, pe care îl admiră, îl citează, îl consultă, îl explică, iar atunci când fantoma acestui „arhi-narator" se retrage din fabulă, Simon Herzog reintră în rolul sosiilor sale literare – Guglielmo da Baskerville, sau Robert Langdon, căci nici Dan Brown nu e de ignorat în economia romanului. În cuplu cu inițiatul în știința semnelor apare agentul serviciilor secrete franceze, Jacques Bayard, al cărui prototip literar-cinematografic este James Bond, descifrabil nu doar în inițialele numelui, în numărul de matricolă (Bond este agentul 007, iar Bayard caută a 7-a funcție a limbajului), cât și, sau mai ales, în parodierea codurilor semice ale acestui mit contemporan. Și cum parodia nu se adresează decât structurilor de rezistență ale culturii oficiale, Simon Herzog ține un curs universitar despre semiologia „numerelor și a literelor în James Bond", al cărui ultim sens, anagogic, vizează „Mitologiile" lui Barthes: „ dublu zero este dreptul de a ucide și de a fi ucis. Cât despre 7, evident că a fost ales fiindcă, tradițional, dintre toate numerele, acesta este unul dintre cele mai elegante, un număr magic, încărcat de istorie și de simboluri, care răspunde, la rigoare, la două criterii: e impar, ca numărul de roze oferit unei femei, și e un număr primar (un număr primar se împarte doar la unu și la el însuși), pentru a exprima o singularitate, o unicitate, o individualitate ce contrastează cu impresia de interșanjabilitate și impersonalitate indusă de recursul la matricolă. (...) 007 este anti - Numărul 6 – satisfăcut de locul super-privilegiat pe care societatea i-l acordă, lucrează cu abnegație pentru păstrarea ordinii stabilite, fără a se întreba vreodată care sunt natura și motivațiile dușmanului" (2, p. 40).

E admirabil cum se „aud", în acest roman, „vocile" căpeteniilor de „triburi" teoretice beligerante! Despre ce le vorbea, de fapt, Simon Herzog studenților săi de la „Semio"? Despre „miturile contemporane" ale „Franței reale", prin care Barthes anunțase, în 1957 (anul publicării „Mitologiilor"), începutul „erei semiologiei" (care n-a durat, în treacăt fie spus, decât zece ani)? Despre omul epuizat de căutarea obiectelor ridicate la rang de semne mereu devalorizate, pe care Baudrillard l-a întrezărit în „Sistemul obiectelor" (1968) și în „Societatea de consum"? Sau despre schizo-analizele Anti-Oedipiene (1972) ale lui Deleuze și Guattari, care atrăgeau, sibilinic, prin vocabularul lor greu pronunțabil și încă și mai greu inteligibil? Dar, în timpul romanesc al acțiunii, 1980, toată această splendidă construcție intelectuală era deja un muzeu, iar pentru timpul real al lecturii, 2018, numele acestor guru, patriarhi și *maître* ai gândirii teoretice valorează tot atât cât Amadis din Gaula pentru înțelegerea lui Don

Quijote. Surprinşi în bucătărie, idolii devin familiari, ridicoli şi vulnerabili, iar sistemul lor de coduri – o păsărească dintr-o altă lume. Efectul parodiei este, după cum bine se ştie, întotdeauna tragic, deoarece după lichidarea, prin deriziune, a sensului, nu rămâne decât vidul, a cărui eră o anunţa, în 1983, Gilles Lipovetsky.

Dar, să revenim la întrebarea personajului narator care se îndoieşte, din perspectiva certitudinii sale de entitate fictivă, de ficţionalitatea aventurilor lui Barthes, Foucault, Derrida, Jakobson, Althusser, Kristeva, Eco şi alţii, nu mai puţin celebri, cu toţii prezenţi în „lumea zero a enciclopediei istorice": „cum să ştim că suntem într-un roman"? „Evenimentele povestite în *Divina Comedie"* – spune Eco – „pot fi citite drept „credibile" în raport cu enciclopedia medievală şi legendare în raport cu a noastră" (2, p. 236). Problema lui Simon Herzog, omul de hârtie, şi a noastră, cititori în carne şi oase, este că evenimentele narate în acest roman sunt deopotrivă „credibile" şi deja „legendare" pentru enciclopedia actuală. Citim, aşadar, acest thriller semiotic drept un „text de plăcere", admiţând „derapările" teoretice, evitând reîntoarcerea la orice filosofie a sensului şi urmărind „recompunerea teatrală" a „subiectului istoric" care este un „subiect de ficţiune", la fel ca şi identitatea – o formă ultimă a ficţiunii în „Roland Barthes par Roland Barthes" (1975).

În lumea posibilă a romanului, comisarul Jacques Bayard primeşte de la Valéry Giscard d'Estaing, preşedintele în exerciţiu al Franţei din 1974-1981, misiunea secretă de a investiga circumstanţele accidentului rutier în care este implicat Roland Barthes după vizita făcută lui François Mitterand, contracandidatul de stânga la apropiatele alegeri prezidenţiale. Astfel, ofiţerul serviciilor secrete franceze intră în contact cu „blestemaţii de intelectuali pederaşti" ai Franţei anilor '80. Ancheta începe de la Collège de France, o instituţie cât se poate de stranie unde „se ţin cursuri deschise pentru toţi" la care se înscriu doar „dezocupaţii de stânga, pensionarii, iluminaţii şi profesorii care fumează lulea" şi unde „persoane ca Barthes şi Foucault sunt plătite pentru a povesti chestii obscure". Amfiteatrul în care Michael Foucault îşi ţine prelegerea este arhiplin, un difuzor îi transportă vocea magistrală în aula vecină, plină şi aceasta de o gloată pestriţă de admiratori. Discursul despre putere este, inevitabil, un discurs al puterii, dar „tribul sinistroid" ignoră această contradicţie, cum de altfel, şi Foucault însuşi. Este epoca vedetelor intelectuale văzută cu ochii funcţionarului cazon care nu-şi poate refuza întrebarea: „oare ăsta câştigă mai mult decât mine?". Din punctul lui Foucault de vedere, pe Barthes l-a ucis „sistemul", dar mai cu seamă, „critica cea veche şi râncedă".

Înarmat cu lista „măgarilor patentaţi" de la Sorbona, comisarul Bayard merge la librăria campusului universitar în speranţa că operele unui Raymond Picard sau René Pommier ar face lumină în ancheta morţii lui Barthes. Scena merită reprodusă nu atât pentru reconstrucţia atmosferei, anacronice, în treacăt fie spus, deoarece marea bătălie dintre vechea şi noua critică a avut loc în anii '60, iar cartea lui Raimond Picard, „Nouvelle Critique, nouvelle imposture", în care sunt atacaţi Jean-Paul Weber şi Roland Barthes, datează din 1965, cât pentru savoarea comediei filologice prin care e reprezentat structuralismul şi pretenţiile lui de ştiinţificitate. După constituirea „bandei" lui Barthes, compusă din aliaţii de la Tel Quel (Sollers, Faye, Pleynet, Ricardou), la care se alătură Todorov, Genette, Greimas şi noii-romancieri, euforia structuralistă se răspândeşte viral în cultură şi în societate, care va imita, de aici încolo, modelul din ce în ce mai riguros de analiză propus de părinţii fondatori. În 1978, Michel – Antoine Burnier şi Patrick Rambaud, care nu erau nici critici literari, şi nici din generaţia anticilor sorbonarzi, publică o carte-pamflet intitulată „Le Roland Barthes sans peine", un soi de dicţionar al francezei lui Barthes, în care se amuzau copios pe seama vocabularului structuralist. Anume din această carte citeşte comisarul Bayard cu o *gitane* între dinţi: „Ce „contract" blochează, închide, organizează, mişcă economia pragmei tale, ca ocultare şi / sau realizare a ex-zistenţei tale? În franceză: Cu ce te ocupi în viaţă? Transliterez mici piese de coduri. În franceză: Sunt dactilograf", sau, şi mai copios: „Discursul meu

găsește / ajunge la textualitatea ta prin R.B. într-un joc de reflexe (reflecții?). În franceză: eu vorbesc curent în Roland – Barthes" (2, p. 34).

Pentru comisarul Bayard, ca și pentru cititorii de la periferia vieții intelectuale pariziene, devine limpede că ceea ce subînțelegea proiectul structuralist prin „structură" nu era, într-adevăr, foarte clar. Determinat să ajungă la sensul ascuns al acestui nonsens, comisarul Bayard își continuă investigația la Vincennes, unde prolifera nestingherită, printre vânzătorii africani de mărfuri inutile și „drogați în stare de comă", utopia ideologică a revoluționarilor din Mai '68. Atmosfera de la Semiologie este foarte instructivă pentru reconstruirea „identității colective" a noii stângi, mai cu seamă dacă ne gândim că anul publicării romanului, 2018, este unul jubiliar pentru evenimentele din Mai '68, fapt consemnat pe teritoriul Europei printr-o serie de conferințe și contribuții editoriale dedicate „trecutului și prezentului anului rebel" (4). Pentru Laurent Binet, „revolta globală" se reduce la o gloată de studenți „puțind a marijuana", iar semnificația ei transformativă – la un repertoriu de graffiti ce fixează în memoria colectivă echivalențele matematice între ideologie și celebritate: „Mao = fascism", „Troțkist = stalinist", „Lacan = tiran", „Badiou = națist", „Althusser = asasin" (...), „Foucault = curva lui Khomeini", „Barthes = social – trădător filo – chinez", etc. (2, p. 38).

E, prin urmare, de-a dreptul paradoxal că în mediul acestor opozanți radicali față de structurile autoritare ale societății, Simon Herzog ține un curs despre cel mai popular personaj al celei mai abisale înclinații colective spre ordine, ierarhie și putere – James Bond. În treacăt fie spus, din 1953, când Ian Fleming îl creează pe agentul Serviciilor Secrete Britanice în romanul „Casino Royale", și până în 2006, când acesta apare în ultimul roman al lui Kate Westbrook, „Moneypenny's First Date with Bond", James Bond a fost protagonistul a 59 de romane semnate de 11 scriitori, vândute în sute de milioane de exemplare și ecranizate în 27 de filme. Interesant, ce ar fi avut de spus Lévi-Strauss despre această „*realitate sui generis*" a psihismului uman?

Deși lipsit de privilegii instituționale și de eleganța britanică a agentului 007, Jacques Bayard poate fi considerat cea de a șaizecea „reîncarnare" literară a lui James Bond, de această dată, în versiune franceză și, bineînțeles, parodică, deoarece „restabilirea ordinii prestabilite" în lumea intelectuală franceză e o misiune compromisă din start. Împreună cu Simon Herzog, pe care-l recrutează ca „traducător al tâmpeniilor" semio-structuraliste, agentul Bayard formează un „cuplu credibil" pentru cititorii de azi, obișnuiți să vadă în romanele de spionaj o deconspirare a secretelor de stat. Dar secretul de stat nu ar fi destul de profitabil dacă nu ar implica o conspirație internațională a grupurilor de presiune, printre care KGB - ul sovietic e, practic, omniprezent. După regulile „teoriei sociale a conspirației" (5), funcția fatică a limbajului ar trebui să ascundă un secret cu o miză mai mare decât bravura intelectuală, pe seama căruia ar putea fi pusă, bunăoară, venirea la putere a socialistului Mitterand după scrutinul din 1981.

Încălcând ordinea imediată a povestirii, deducem, din prima parte a romanului, un adevărat plan ocult al controlului mondial prin intermediul performativității limbajului, ceva în genul conspirației Înțelepților Sionului sau a complotului iezuiților: în timpul prânzului, Mitterand îi sustrage lui Barthes manuscrisul celei de a șaptea funcții a limbajului, Derrida o contrafăce, creând o funcție falsă, pe care o strecoară, pe neobservate, în buzunarul lui Barthes. Julie Kristeva angajează doi securiști bulgari care-i înscenează lui Barthes accidentul cu dubița, îi fură documentul, fără a ști că e contrafăcut, iar o lună mai târziu, Kristeva îl omoară pe Barthes în spitalul Pitié – Salpêtriere. Din rațiuni neclare, Kristeva face o copie a documentului falsificat și i-o încredințează spre păstrare lui Althusser. O decizie imprudentă, căci, inconștientă de valoarea documentului, soția lui Althusser îl aruncă, fapt pentru care filosoful marxismului o strangulează. Câteva scene mai târziu, îl găsim internat la psihiatrie, unde discipolii fac front comun de apărare a bătrânului maestru, deoarece „Franța e făcută

așa: dacă ați fost profesor la Ecole Normale Supérieure din 1948 până în 1980, atunci i-ați avut printre studenți și / sau colegi pe Derrida, Fouacault, Debray, Balibar, Lacan. Și pe BHL (Bernard-Henri Lévy) (2, p. 258). Aflăm că lui Foucault „i-au cerut s-o facă" înaintea lui Derrida, însă el a refuzat să falsifice documentul din raționamente morale. Între timp, securiștii bulgari îi omoară cu o umbrelă otrăvită pe efebii arabi ai lui Barthes, cărora criticul le încredințase nu numai secretele vieții sale intime, dar și pe cea a puterii limbajului. În joc intră doi japonezi, trimiși de împărat să-l protejeze pe Simon Herzog sub pretextul că „prietenii lui Roland Barthes sunt prietenii noștri", la care se adaogă rusoaica Anastasia, super-agenta lui Andropov, intrată în cursă pentru obținerea armei ideologice.

Privit ca pură ficțiune polițistă, romanul nu se ridică la standardele genului, în ciuda anchetei minuțios orchestrate și a „sindromului conspirației" pe care se sprijină intriga. Interesul major al acestui roman pentru intelectuali îl constituie cancanul vedetelor din lumea intelectuală. Laurent Binet se comportă ca un paparazzi, își „urmărește" personajele prin cotloanele vieții lor private, unde-și practică obiceiurile nu tocmai ortodoxe, le reconstruiește biografia umană și sacrosanctă de locuitori ai Olimpului elitelor din perspectiva consumatorului „socializat" de azi, obișnuit cu apropierea „familiară" de lumea mondenă din spațiul virtual. Anii '80 ai secolului trecut sunt marcați de o efervescență culturală fără precedent. Este epoca ghizilor intelectuali, ai formatorilor „patentați" de opinie socială, poate, singura din istoria umanității, când universitarii, filosofii, criticii și scriitorii erau vedetele talk-show-urilor televizate, ale emisiunilor radiofonice și ale revistelor de cultură respectabile. Așa se face că în arhivele radioteleviziunii franceze se găsește suficient material factologic despre toate acele staruri intelectuale, care dincolo de hotarele Franței, ca să nu mai spunem dincolo de hotarele Uniunii Europene, nu au ajuns decât foarte târziu și doar cu numele, iar uneori, cu o carte tradusă la întâmplare. Pentru cei care au practicat cultul obsolet al intelectualilor de calibru, dar și pentru urmașii lor, educați într-un minim respect față de produsele inteligenței umane, romanul lui Binet reprezintă o adevărată „memorabilia", un „relicvar" de amintiri fetișiste din vremuri legendare. Unele dintre personajele acestui roman nu mai sunt în viață (și, apropo, au murit în anul și în circumstanțe foarte asemănătoare cu cele inventate de Binet), iar altele, mai longevive, se pot admira, bunăoară, în următoarea secvență de grup: „Barthes a participat la revista *Tel Quel* a lui Philippe Joyaux zis Sollers și câțiva ani în urmă, împreună cu Julia, au făcut o călătorie în China... Pentru ce? Călătorie de studiu... Comuniști împuțiți, își spuse Bayard. Barthes a scris multe articole elogioase despre Sollers, chiar dacă ai fi zis că uneori Barthes se comportă ca un elev.... Și Kristeva? Barthes declarase într-o zi că dacă ar fi iubit femeile, s-ar fi îndrăgostit de Julia... O adora... Și dumneavoastră, domnule Joyaux, nu erați gelos? Ahahah... Noi avem acest tip de relație, eu și Julia ... Și apoi, sărmanul Roland.. nu mai era demult chiar atât de mulțumit cu bărbații. Nu se prea descurca, se lăsa mereu tras pe sfoară!... Înțeleg. Și dumneavoastră, domnule Lévy? Îl admir mult, e un mare om! Ați călătorit și dumneavoastră cu el? Aveam multe proiecte să-i propun. Ce fel de proiecte? Proiectul unui film despre viața lui Charles Baudelaire, mă gândeam să-i propun rolul central, proiectul unui interviu încrucișat cu Soljenițîn, proiectul unei petiții la NATO ca să elibereze Cuba. (...) Barthes avea dușmani? Da, mulți, răspunse Sollers. Toți știu că e amicul nostru, iar noi avem mulți dușmani! Cine? Staliniștii! Fasciștii! Alain Badiou! Gilles Deleuze! Pierre Bourdieu! Cornelius Castoriadis! Pierre Vidal-Naquet! Hmm... Hélène Cixous! (BHL: A, da? Sunt certate cu Julia? Sollers: Da... nu... ea e geloasă pe Giulia din cauza lui Marguerite...) Marguerite și mai cum? Duras" (2, p.68).

Ancheta cazului Barthes continuă, în partea a doua a romanului, la Bologna, unde istoria încâlcită a manuscrisului îi conduce pe cei doi investigatori pe urmele lui Umberto Eco. Totul începe cu Hamed, amantul arab al lui Barthes, care înainte de a muri de otrava bulgarilor, spune cuvântul „Eco". Și cum putea fi altfel? Primul său roman, „Numele Trandafirului," apare în 1980, proclamând, cu ironie și candoare, eșuarea unei întregi epoci de

elucubrații teoretice și filosofice. Pe fundalul intrigilor, al vanităților și al gherilei triburilor de gânditori de pe malurile Senei, „Numele trandafirului", dar mai cu seamă, ironicul, postmodernul și hiperinteligentul Umberto Eco apar drept figuri apostolice ale noii ordini, pe care o absolvă, fără crispare și amărăciune, de păcatul ignoranței. Privită retrospectiv, în contextul reconstruit al anului 1980, istoria falsului tratat aristotelic despre râs pare o concluzie masivă asupra avântului orgolios și fără precedent al științelor omului, început în anii '60 și prăbușit dramatic în criza anilor '80.

Bologna lui Eco este comunistă și ocultă, scenografia pare decupată din filmele lui Fellini, greu de spus, remarcă Binet, dacă e vorba de „La dolce vita" sau „La strada", sau, credem noi, din articolul lui Bernard-Henri Lévy, „À la guerre come à la guerre", apărut în ianuarie 1978 în cotidianul „Lotta continua" și preluat, polemic, de majoritatea ziarelor italiene: „Europa occidentală trăiește acum în timpul bombelor, al P. 38, al cocktailurilor Molotov. În Germania, în Italia, în Franța revine vechiul refren cavernos și disperat, care face din acțiunea violentă o formă pură a rebeliunii. Bărbați și femei se îndreaptă, vagabondând prin neant și revoltați de nihilism, pentru a lupta împotriva răului în prezența unui popor tăcut. Acesta este terorismul și eu pretind că mâine el va fi, probabil, problema-cheie a societăților liberale (6, p. 183).

În cheia acestui articol, premonițial, de altfel, este refăcută atmosfera de la Bologna, unde mișună brigăzile roșii, cazul Aldo Moro e pe buzele tuturor, Papa e învinuit de corupție, „porcul de Andreotti" face interesele mafiei, în localuri se discută despre „compromisul istoric", cuvintele „fasciști", „comuniști", „coaliție", „combinație" și „corupție" generează o mare confuzie, iar teroriștii de stânga „își asumă violența ca mijloc de acțiune". În subteranele „Bolognei roșii", profesorul Umberto Eco prezidează clubul secret al oratorilor, a cărui rațiune de a fi o formulează netezindu-și cu satisfacție barba de semiotician: „Cetățile ateniene se sprijineau pe trei pilaștri: gimnaziul, teatrul și școala de retorică. Urmele acestei puteri tripartite le mai găsim și azi în societatea spectacolului, care promovează la rang de celebritate trei categorii de indivizi: sportivi, actori (sau cântăreți, teatrul antic nu făcea diferența) și oameni politici. Din aceste trei categorii, cea de a treia a devenit, până în prezent, din ce în ce mai puternică (deși, odată cu Ronald Reagan, se înțelege că nu întotdeauna categoriile sunt impermeabile), deoarece implică controlul celei mai puternice arme: limbajul. (...) Așadar, cel ce controlează discursul și capacitatea acestuia de a suscita frica și dragostea, este stăpânul virtual al lumii" (2, p. 211). Întrunirea Logos Clubului seamănă cu un bal mascat al masonilor, unde elita intelectuală a Europei își măsoară puterile în arta persuasiunii, plătind eșecul cu mutilarea corporală. În acest fel, regizorul Antonioni își pierde un deget, iar Sollers – testiculele, singurul neînvins în competiția pentru guvernarea virtuală a lumii fiind Umberto Eco. În gara din Bologna, cineva plasează o bombă, predestinată, probabil, lui Eco, dar jovialul semiotician ia un alt tren, cu o oră mai devreme de explozia gării, nu înainte însă de a le da investigatorilor un alt indiciu – John Searle.

În felul acesta, toți protagoniștii istoriei se regăsesc, în cea de a treia parte a romanului, la Universitatea Cornell din Ithaca, New York, la congresul „Shift into overdrive in the linguistic Turn", organizat de Jonathan Culler. Romanul merită să fie citit doar pentru această necruțătoare ironie ce desființează mediul academic american: peluza campusului e plină de studenți dezinvolți, unul încearcă să-i aplice lui Kristeva un sărut pe gât, un altul, din generația post-hippies pre-new wave, e extaziat de sonoritatea numelui Spinoza, Paul de Man circulă înconjurat de grupul de suporteri „Derrida boys" în eventualitatea unei confruntări cu fanii lui John Searle, care-și exprimă întreaga lor admirație față de francezi în apelativul „French Suckers", Moris Zapp, „mare specialist în structuralism, post-structuralism, noua critică și în multe alte chestii", încarnează visul american al intelectualilor europeni, deoarece este „primul profesor cu un salariu de șase cifre", Searle, Chomsky și Camille Paglia fac parte din grupul „analiștilor", izolați și aroganți, care refuză un traducător al comunicărilor

francezilor, pentru că „my French is good enough for this shit". Pe scurt, totul se desfășoară în spiritul civilizației planetare: „I love America".

Pentru cititorii neinițiați în istoria filologiei contemporane, un student anonim oferă explicația conceptului de „Linguistic turn": „paradoxal, dar astăzi filosofia „continentală" are mai mult succes în SUA decât în Europa. Aici, în campus, Derrida, Deleuze, Foucault sunt niște staruri absolute, în timp ce în Franța nu sunt studiați la Facultatea de Litere și disprețuiți la cea de Filosofie. Aici îi studiem în engleză. Pentru departamentele de engleză, French Theory a fost instrumentul unei lovituri de stat care le-a permis să treacă de la a cincea roată de căruță a științelor umane la disciplina ce le înglobează pe toate celelalte, deoarece, dat fiind faptul că French Theory pornește de la postulatul că limbajul este de bază, atunci studiul limbajului se întoarce spre studiul filosofiei, al sociologiei, al psihologiei... Acesta este faimosul linguistic turn. Dintr-o dată, filosofii s-au simțit obosiți și au început și ei să lucreze asupra limbajului, Searle, Chomsky, petrec o bună parte din timpul lor denigrându-i pe francezi. (...) Au sentimentul că le-au furat scena prin clounade, bufonerii, șărlătănii, e normal să fie supărați. Dar trebuie să recunoaștem, Foucault e cu siguranță mai sexy decât Chomsky" (2, p. 299).

E de la sine înțeles că în mijlocul acestui carnaval filologic ancheta cazului Barthes trebuia să eșueze în grotesc. În joc intră amantul lui Foucault, și el arab, care încearcă să-i vândă manuscrisul mai întâi lui Searle, apoi lui Derrida. Tranzacția trebuie să aibă loc într-un cimitir, la mijloc de noapte, unde își dau întâlnire, din întâmplare, Simon Herzog și Donna (Haraway?) cu bacantele pentru o ceremonie sibilinică de „naștere a omului nou". În timpul tranzacției, ogarii lui Searle îl sfâșie pe Derrida, din senin apare Roman Jakobson care distruge manuscrisul celei de a șaptea funcții a limbajului, iar Searle se sinucide aruncându-se în Cascadilla Creek. În data de 5 mai 1981, François Mitterand învinge în campania prezidențială, de bănuit, cu ajutorul magicei funcții fatice a limbajului.

Aceasta este povestea. Cine vrea, o crede, cine nu – să ia lecții de Public Speaking, trăgând cu ochiul la Stive Jobs, și să se înroleze în cruciada comunicatorilor secolului XXI sub stindardul alb-roșu al Conferințelor TED.

BIBLIOGRAPHY

1. Eco, Umberto, Lector in fabula, Paris, Grasset, 1985.
2. Binet, Laurent, La settima funzione del linguaggio, Milano, La nave di Teseo, 2018.
3. De Sade, Filozofia în budoar, Timișoara, Editura de Vest, 1993.
4. Della Porta, Donatella (a cura di), Sessantotto. Passato e presente dell'anno ribelle. Milano, Feltrinelli, 2018.
5. Eco, Umberto, Despre conspirații și scenarii. În: Cronicile unei societăți lichide, Iași, Polirom, 2016.
6. Aubier Montaigne (edition), Les Dieux dans la cuisine. Vingt ans de philosophie en France, Paris, Aubier, 1978.

ALDOUS HUXLEY'S VIEWS ON PSYCHOACTIVE SUBSTANCES

Oana Mureșan
Assoc. Prof., PhD, "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: In the 1950s the renowned English author Aldous Huxley experimented with psychedelic drugs for the purpose of expanding his consciousness and stepping beyond common perception into a realm of deeper knowledge and understanding. He described his first experiment with mescaline in the essay "The Doors of Perception" (1954) and developed his ideas on hallucinogenic experience in the sequel "Heaven and Hell"(1956). According to Huxley, the history of drug use constitutes one of the most interesting chapters in the natural history of mankind. The study summarizes the writer's views on psychotropic drugs as presented in his writings and lectures and as interpreted by various critics.

Keywords: hallucinogens, medicine and literature, psychedelic drugs, self-experiment, visionary experience

The prominent English writer and philosopher Aldous Huxley (1894-1963) became controversial after publishing the book *The Doors of Perception* (1954), in which he described his first mescaline experience. Huxley presented his views on drugs in several essays and books and was criticised for what some considered to be his advocacy for the use of psychedelic drugs.

In the preface to the Romanian edition of the novel *Brave New World* published by Polirom in 2003, Dumitru-Ciocoi Pop (2003: 39) notes that "all the books [Huxley] wrote in his last years bring the drug problem to the fore." In fact, the writer's interest in the drug problem in society manifested much earlier in his literary career. The first text Huxley wrote on drug use was *A Treatise on Drugs*, published in 1931. In this essay, the writer introduced topics that would become recurring in many of his later writings, namely the widespread (in time and space) use of drugs, their importance in primitive religious ceremonies, the human predilection to take occasional vacations from daily life, the problem of addiction, the failure of drug prohibition, the "prophetic" vision of drugs of the future. At the same time, however, the author draws attention – from his first publication on this topic –, to the destructive potential of drugs, noting that all existing drugs are misleading and harmful.

In Huxley's vision, as expressed in the same essay and shared by some experts in the field (Courtwright 2001, Edwards 2006, Jay 2010, Rudgley 1994), the history of drug use is one of the most impressive chapters in the natural history of humanity as, throughout his evolution, man has sought and has always found means of taking a "vacation" from of the dull and often unhappy reality of his existence. The writer points out that drugs played an important role in almost all the primitive religions and brings some arguments in support of this claim: the Persians, and before them the Greeks and probably the ancient Indians, reached religious ecstasy with the help of alcohol, the Native Americans in the current Mexican territory consumed a cactus (*peyotl*), and the shamans in Siberia consumed a poisonous fungus (*Amanita muscaria*) for the same purpose. The author argues that in more recent times devotional practices are meant to replace the miraculous effects of drugs with purely psychological means, but wonders how many of the current ideas about eternity, heaven, or supernatural states are based on the experience of drug use.

Huxley believes that primitive people showed remarkable inventiveness in discovering chemical ways of eluding reality, as a result of necessity. On the other hand, the author emphasizes that all known drugs are harmful and dangerous, and that "falling from heaven to hell", that is the experience itself and its consequences, can lead to moral and then physical degradation. However, in the writer's opinion, the remedy is not prohibition, as this measure proved ineffective, but finding a substitute for these drugs, which would be free of unwanted side effects. Huxley's conclusion

(1931:5) is that the discoverer of such a substance - which in the essay *Chemical Persuasion* (1958) is called *soma*[1] (in the sense of "ideal drug") – "will be counted among the greatest benefactors of suffering mankind".

Thus, Huxley's conception of the status of drugs in society at the time – expressed in essays such as *A Treatise on Drugs* and *The Doors of Perception*, but also in a number of articles and lectures – was that prohibition was not a solution, and that it was necessary to identify an alternative method of satisfying the ancestral need of man to escape from the immediate reality. The fact that prohibition has proven ineffective in solving the problem of drug abuse is a view shared by many specialists (doctors, psychologists, sociologists). The utopian solution imagined by Huxley was the replacement of existing psychotropic substances, which proved to be harmful, with others, less physiologically and socially dangerous. His belief that in the following decades pharmacology would supply such substances did not materialize in the years that came after the "pharmacological revolution", proving to be unrealistic and undesirable. The problems created by drug abuse have worsened in the meantime, bringing into question the legalization of drugs currently considered illicit, as a solution to reducing the risk behaviours associated with drug use. (Edwards 2006, Klein 2008)

Of the four ways of using psychotropic substances at the time – recreationally, as an entheogen (for spiritual purposes), for therapeutic purposes, and as a tool of knowledge, through the "expansion of consciousness", Huxley adopted the latter. The writer experimented with hallucinogenic substances with the presumed intention of stepping towards a "higher level of knowledge", by having experiences in which "unknown horizons of the human mind" were revealed. Huxley also detected in the psychedelic drug its tranquilizing, even liberating effect. On his deathbed, broken by cancer and unable to speak, the writer asked his wife, in writing, for "LSD, 100 µg, i.m." His wish was fulfilled and, according to Laura Huxley, the writer died peacefully a few hours later. (Huxley 1968)

In his experiments with hallucinogens, Huxley did not search for an "artificial paradise", but for knowledge to which, in his opinion, man does not usually have access, but which could be revealed with the help of psychedelic substances. In the writer's view, drugs are one of the possible (and perhaps the easiest) access route to this hidden side of reality, and the resulting experience may be a mystical one, in which the person under the influence of the drug has the revelation of the greatness and power of the Creator who has made such breathtaking beauty. Thus, the role that Huxley believed could be successfully attributed to psychedelic substances is that of "opening the doors of perception" towards a profound knowledge of the hidden meanings of existence. Having a bleak vision of reality, Huxley may have sought to discover a brighter side of the world by experimenting with psychedelic substances. Hence his exaltation of the qualities of drugs, which actually produced changes in perception.

In the biography *This Timeless Moment*, written in the 1960s, when the use hallucinogenic substances became part of the hippy subculture, Laura Huxley (Aldous Huxley's second wife) wondered – quite rightly – what the writer's attitude towards hallucinogen use would have been in the new context created by excessive and uncontrolled consumption of such substances. In that respect, she expressed her conviction that Aldous Huxley would have repudiated this manner of using psychedelic drugs. (Huxley 1968)

An additional argument, which confirms Laura Huxley's statements, is the writer's refusal to accept several invitations to television shows, in which he was asked to talk about hallucinogens. He justified his refusal by the huge power of propagating misunderstood messages that television had. We find out about this fact from a letter Huxley sent to Humphry Osmond (the psychiatrist

[1]In Huxley's writings, the word *soma* has three meanings: the original one, denoting an unknown hallucinogenic drug used by ancient Aryans in magic rituals (referred to in the essay *Chemical Persuasion*); the fictional drug from *Brave New World*, having multiple actions (hallucinogenic, hypnotic, euphoric); an "ideal" drug, which could be created in the future and which would have no unpleasant side effects.

who introduced him to mescaline), dated July 22, 1956. In this letter (Smith 1969), the writer explained to his friend why he thought it was not appropriate to discuss that sensitive topic outside the relatively small sphere of "intellectual" publications:

[...] we still know very little about the psychodelics[2], and, until we know a good deal more, I think the matter should be discussed, and the investigations described, in the relative privacy of learned journals, the decent obscurity of moderately high-brow books and articles. Whatever one says on the air is bound to be misunderstood; for people take from the heard or printed discourse that which they are predisposed to hear or read, not what is there. All that TV can do is to increase the number of misunderstanders by many thousandfold […]." (Horowitz and Palmer 1999: 111)

Huxley's belief, as presented in the above passage, can be extended to the way in which the writer's work was received, especially his essays on hallucinogenic drugs.

As Albert Hofmann explains in the Preface of the book *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and the Visionary Experience* (Hofmann 1977), the fact that Huxley encouraged the use of certain drugs which he considered to be less harmful, determined some critics to claim that the writer was partly responsible for the significant growth of drug abuse in society, or even to accuse him of being a drug addict himself. Hofmann points out that this accusation is completely unfounded as Huxley only experimented with psychedelic drugs, which do not fall into the category of addictive substance, such as heroin or cocaine. The latter are drugs that have disastrous physical and mental effects on the consumer, which Huxley repeatedly and categorically warned about in his writings and lectures.

Reading Huxley's writings in the context of current realities, it is necessary to distance ourselves from the author's vision regarding the possible role of hallucinogenic substances in spiritual development. On the other hand, some of the allegations that the writer encouraged the widespread use of psychedelic drugs for the purpose of expanding consciousness appear to be largely unfounded. It is true that, by describing the possibility of passing through "the doors of perception" with the help of drugs, Aldous Huxley may have aroused the readers' curiosity about the effects of hallucinogenic substances on the human psyche. However, in his literary and non-literary discourse, the writer did not encourage widespread drug use; on the contrary, he repeatedly drew attention to the danger of irrational and excessive consumption of psychoactive substances. Huxley also emphasized the undesirable effects of hallucinogens, which were discussed in detail in the essay *Heaven and Hell* (1956). The title of the essay is a metaphorical reference to the opposing states whose manifestation becomes possible at the "antipodes of the mind", when the "doors of perception" are opened with the help of drugs or by other means.

Some critics have claimed that for Huxley, who overestimated the importance of drug use in gaining knowledge, the psychedelic substance had the same force as poetry or mysticism (Plant 2001). Huxley's mystical vision was largely due to the influence of eastern religious beliefs. Concepts of Dharma medicine as taught in Indo-Tibetan Buddhist schools – which promote concentration and meditation for mind control –, were also explored in his work. This doctrine uses, among other things, mystical-religious practices.

Among the medico-psychological conceptions that have influenced Huxley's spiritual formation are Freud's theory of the functional instances of the psychic. Freud mentions the role of the self, which is the boundary between the conscious and the unconscious, being closely linked to consciousness and the external reality. In Huxley's vision, hallucinogens (e.g. mescaline) act on the ego, which controls, among other things, perception. (Huxley 1956)

The historical context in which Huxley's self-experiments were carried out – the most important being performed with mescaline and LSD –, is the period in which numerous studies on psychodisleptic drugs were conducted. These include the description of mescaline drunkenness (Der

[2] Huxley used the term "psychodelic" and not "psychedelic", apparently because of a misunderstanding of the term coined by Humphry Osmond, in his reply to the letter in which the writer asked for help in finding a more appropriate term for psychotomimetics (Bedford 2002).

Meskalinrausch) by psychiatry professor Kurt Beringer, in a study published in Berlin in 1924, as well as the mescaline self-experiment of the French writer Henri Michaux, presented in his book *Misérable miracle: mescaline*, published in 1956. (Richard and Senon 2005)

The psychiatrist Humphry Osmond also performed several self-experiments with hallucinogenic substances. Osmond was impressed by the account of A. Hofmann's involuntary self-experiment, when he discovered the hallucinogenic properties of LSD (in 1943), as well as by the description of the psychodynamic actions of this drug that, in controlled experiments carried out by psychiatrists from Basel, caused psychiatric disorders similar to some of the symptoms which are characteristic of schizophrenia. (Perrine 1996)

The research performed by Osmond and his collaborators aimed at deciphering the mechanism of schizophrenia. In this respect, some of their observations are important to note. J. R. Smythies and H. Osmond drew attention to the resemblance of the chemical structure of mescaline and adrenaline, assuming that schizophrenia could be considered a form of auto-intoxication with a hallucinogenic compound of endogenous origin. H. Osmond and A. Hoffer also found that adrenochrome, a norepinephrine and adrenaline degradation compound, causes perceptual disturbances. The authors stated that in the blood of schizophrenics there would be factors that could prevent the biodegradation of the adrenochrome formed by the two cotecolamines, with the accumulation of the respective toxic in the patients' blood. (Smythies and Osmond 1952). All these observations led to the development of a first hypothesis regarding the pathogenesis of schizophrenia due to factors of endogenous origin. Huxley's essays mention Osmond and Smythies's ideas on the structural resemblance of mescaline and adrenaline, as well as the presence of adrenochrome in schizophrenia.

According to some critics, Aldous Huxley may be considered a successor to personalities such as the psychiatrist Joseph Moreau de Tours, or the writer Thomas de Quincey, who used drugs as a means of exploring the human mind (Richard and Senon 2005). Through his self-experiments with psychedelic drugs, Huxley sought to explore the human psyche, much like a researcher seeking knowledge and not drug-mediated pleasure. His experiments were followed by literary or non-literary (in letters addressed to specialists in the field) transcription of the effects obtained, accompanied by comments and interpretations based on scientific and philosophical-religious information.

As Sybille Bedford points out in Aldous Huxley's biography (Bedford 2002), the word 'drug' has, in the modern world, an emotional connotation that can be an impediment in trying to analyze as objectively as possible literary works that discuss such a controversial subject as that of drug use. All the more so as the author studied resorted to the use of hallucinogens in order to influence perception and increase knowledge. Currently, as Huxley predicted, mankind has not given up the recreational use of legal or illicit drugs. However, the aspect that Huxley did not foresee and which contemporary society has been facing in the past decades is the alarming extent of drug abuse, especially among young people.

BIBLIOGRAPHY

1. Bedford, S. (2002). *Aldous Huxely: A Biography*. 2nd Edition. Chicago: Ivan R. Dee.
2. Ciocoi-Pop, D. (2003). "Aldous Huxley – Între dilemele existenţei şi labirintul ficţiunii." ("Aldous Huxley - Between the dilemmas of existence and the labyrinth of fiction"). Foreword to Huxley, A. *Minunata lume nouă. Reîntoarere în minunata lume nouă (Brave New World. Brave New World Revisited)*, Iaşi: Polirom.
3. Courtwright, D.T. (2001). *Forces of Habit: Drugs and the Making of the Modern World*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.

4. Edwards, G. (2006 [2004]). *Drogurile – o tentaţie ucigaşă*. (*Matters of Substance: Drugs – Is Legalisation the Right Answer – or the Wrong Question*). Translated by Octav Ciucă. Piteşti: Paralela 45.

5. Hofmann, A. (1999 [1977]). "Preface." In M. Horowitz, C. Palmer (eds.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and the Visionary Experience*, 2nd Edition, Rochester, Vermont: Park Street Press, xi-xiii.

6. Horowitz, M., Palmer, C. (eds.) (1999). *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and the Visionary Experience*. Rochester, Vermont: Park Street Press.

7. Hubble, D.V. (1956). "Mescalin and Mysticism." *Br Med J.*, July 14, 2(4984), 86. Available at: http://www.jstor.org/stable/20358579.

8. Huxley, A. (1999 [1931]). "A Treatise on Drugs". In M. Horowitz, C. Palmer (eds.), *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and the Visionary Experience*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 3-5.

9. Huxley, A. (1990 [1954, 1956]). *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. New York: Perennial Library

10. Huxley, J. (ed.) (1966 [1965]). *Aldous Huxley 1894-1963: A Memorial Volume*. London: Chatto & Windus.

11. Huxley, L. (2000 [1968]). *This Timeless Moment: A Personal View of Aldous Huxley*. 2nd Edition. Berkeley: Celestialarts.

12. Jay, M. (2010). *High Society: Mind-altering Drugs in History and Culture*. London: Thames & Hudson.

13. Klein, A. (2008). *Drugs and the world*. London: Reaktion.

14. Mureşan, O. (2019). *Confluenţe medico-literare în literatura engleză modernă: Sir Arthur Conan Doyle şi Aldous Huxley*. (*Medical and Literary Confluences in Modern English Literature: Sir Arthur Conan Doyle and Aldous Huxley*). Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă.

15. Perrine, D.M. (1996). *The Chemistry of Mind-Altering Drugs: History, Pharmacology, and Cultural Context*. Washington, DC: American Chemical Society.

16. Plant, S. (2001). *Writing on Drugs*. London: Faber and Faber.

17. Richard, D., Senon, J.L. (2005 [1999]). *Dicţionar de droguri, toxicomanii şi dependenţe*. (*Dictionnnaire des Drogues, des toxicomanies et des dépendances*). Tranlated by: dr. Adriana Moţoc, dr. Bogdan Cherciu, dr. Gabriel Munteanu. Bucureşti: Editura Ştiinţelor Medicale.

18. Rudgley, R. (1994). *Essential Substances: A Cultural History of Intoxicants in Society*. New York: Kodansha International.

19. Smith, G. (ed.) (1969). *Letters of Aldous Huxley*. Chatto & Windus, London.

20. Smythies, J.R., Osmond, H. (1952). "Schizophrenia. A New Approach." *J Ment Sci.* 98, 309-316.

21. Zaehner, R.C. (1961 [1957]). *Mysticism Sacred and Profane: An Inquiry into some Varieties of Praeternatural Experience*. Oxford: Oxford University Press.

MIRCEA ELIADE: MYTH, LITERATURE, NOVEL

Rodica Maria Brad
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: We intend to focus on Eliade's opinions about the complex and subtle connections between mythology, myth, oral literature and novel, emphasizing the way the novel blends the experience on one hand and the interior and mundane adventure of the hero on the other hand. "Nopţi de Sânziene" is for Eliade The NOVEL he was dreaming of in his youth.

Keywords: mythology, literature, novel, experience, adventure

La complémentarité de l`œuvre savante et de l`œuvre littéraire d`Eliade est hors de doute et elle a été soulignée plus d`une fois par l`auteur lui-même. En 1960 déjà, Eliade notait le 15 décembre : « au fond, ce que je fais depuis plus de quinze ans n`est pas totalement étranger à la littérature. Il se pourrait que mes recherches soient considérées un jour comme une tentative pour retrouver les sources oubliées de l`inspiration littéraire. »[1]

Dans *l`Epreuve du labyrinthe* Eliade explique les conditions dans lesquelles il a écrit en France, à la demande de Queneau, pour l`Encyclopédie de la Pléiade un chapitre dédié aux littératures orales. C`est déjà à ce moment-là que le savant abordait en historien des mythes et des folklores la littérature orale et l`univers des mythes. Il précisait aussi le 21 août 1964 que ces créations reflètent tout d`abord les drames, les tensions et les espérances de l`homme, ses valeurs et ses significations, la vie spirituelle concrète, la culture par laquelle celles-ci s`actualisent : « chaque fois que j`essaierai de parler des littératures orales, je devrais commencer par rappeler que ces créations ne reflètent ni les réalités extérieures (géographie, coutumes, institutions etc.), ni les événements historiques, mais les drames, les tensions et les espérances de l`homme, ses valeurs et ses significations, en un mot la vie spirituelle concrète, telle qu`elle s`accomplit dans la culture. »[2]

La littérature descend des mythes

C`est dans le contexte de la période française qu`Eliade précise ses convictions relatives aux rapports qui existent entre mythologie et littérature orales. L`essentiel pour lui est la descendance directe de la littérature, écrite ou orale, de la mythologie et l`actualisation des fonctions de celle-ci qui résident d`abord dans le fait de raconter des aventures, raconter ce qui s`est passé d`essentiel dans le monde : « on sait bien que la littérature, orale ou écrite, est fille de la mythologie et qu`elle hérite de ses fonctions : raconter des aventures, raconter ce qui s`est passé de significatif dans le monde »[3]. Et il en précise par la suite l`importance : « je crois que toute narration, même celle d`un fait très ordinaire, prolonge les grandes histoires racontées par les mythes qui expliquent comment ce monde est venu à l`être et comment notre condition est telle que nous la connaissons aujourd`hui.»[4] Plus encore, la narration est intrinsèque à la condition humaine, ce qui explique son actualité : « je pense que l`intérêt pour la narration fait partie de notre mode d`être dans le monde. Elle répond à la nécessité où nous sommes d`entendre ce qui s`est passé, ce que les hommes ont fait, ce qu`ils peuvent faire : les risques, les aventures, les épreuves de toutes sortes. »[5] Comme être d`aventure, l`homme n`a pas, tel les végétaux ou les insectes, une vie toute tracée, au contraire, sa

[1] Mircea Eliade *Fragments d`un Journal*, traduit par Luc Badesco, NRF, Gallimard, 1973, p. 352.
[2] Mircea Eliade *L`Epreuve du labyrinthe (Entretiens avec Cl. H. Rocquet*, Paris, Belfont, 1978, p. 189.
[3] *Ibidem*, p. 190.
[4] *Idem.*
[5] *Idem*

vie est faite d`histoires, c`est pourquoi « jamais l`homme ne se passera pas d`écouter des histoires »[6]. En apprenant et en comprenant l`histoire, l`homme devient soi-même.

La littérature assume les fonctions du mythe et, après son apparition, disparait l`univers évident du mythe. Les religions sont antérieures à la littérature et le mythe se prolonge dans l`écriture qui ne détruit pas la créativité mythique, mais la reprend dans d`autres termes : « pensez aux romans du Moyen Age, par exemple, à la quête du Graal : il est certain que le mythe se prolonge dans l`écriture. L`écriture ne détruit pas la créativité mythique.»[7]

Eliade par lui-même

L`alternance des écrits savants et des œuvres littéraires correspond pour Eliade aux deux univers spirituels : diurne et nocturne et suppose une continuité naturelle entre les deux sphères de la création : « personne ne peut vivre en même temps dans ces deux univers spirituels : le diurne et l`onirique. Dès que j`écris un roman, j`entre dans un monde qui a sa propre structure temporelle et dans lequel mes rapports avec les personnages sont d`ordre imaginaire et non plus critique. »[8] De façon évidente, le savoir encyclopédique du savant existe quand l`auteur écrit un texte littéraire, mais la collaboration entre les deux n`est pas obligatoire. Le grand exemple porte sur l`écriture du *Serpent* qu`Eliade a rédigé en un nombre réduit de jours sans recourir aux connaissances du savant. Eliade avoue sa grande surprise de ne pas avoir retrouvé dans le *Serpent* « aucun de ces grands symboles que je connaissais si bien. Aucune parcelle de mon savoir n`était passée dans cette œuvre d`imagination. En sorte que son symbolisme, qui ne répète rien de connu, est assez obscur, et-parait –il-assez réussi du point de vue de la fiction. »[9]

En réalité, Eliade s`est aussi créé son propre mythe, le mythe de sa vie, Ulysse, qui lui a permis de se remettre en situation mythique, se superposant sur le mythe de l`homme qui cherche son chemin, étant à la quête du Centre et traversant souvent des labyrinthes. : « Ulysse est pour moi le prototype de l`homme, non seulement moderne, mais encore de l`homme de l`avenir, parce que c`est le type du voyageur traqué. Son voyage était voyage vers le centre, vers Ithaque, ça veut dire vers soi-même. Il était bon navigateur mais le destin-ou autrement dit, les épreuves initiatiques qu`il fallait surmonter- le forcent de retarder indéfiniment son retour au foyer. »[10] La figure d`Ulysse est exemplaire par la victoire finale par laquelle on sort du labyrinthe et on retourne chez soi : « Je crois que le mythe d`Ulysse est très important pour nous. Nous serons tous un peu comme Ulysse, en nous cherchant, en espérant arriver, et puis sans doute, retrouvant la patrie, le foyer, nous retrouvant nous-mêmes. Mais, comme dans le Labyrinthe, en toute pérégrination on risque de se perdre. Si l`on réussit à sortir du Labyrinthe, à retrouver son foyer, alors on devient un autre être. »[11].

Quant à sa manière d`écrire, Eliade avoue qu`il n`a jamais été capable de suivre un plan, en s`adonnant à la spontanéité créatrice la plus pure qui suit pratiquement une vision, souvent en partant d`un paysage ou d`un dialogue dont germe l`œuvre : « je suis incapable de faire un plan. C`est toujours à partir d`une vision, d`un paysage ou d`un dialogue que l`œuvre germe. Je vois très bien le début, parfois la fin et, petit à petit, en travaillant, je découvre les événements et la trame du roman et de la nouvelle. »[12] Et l`exemple qui lui vient tout de suite à l'esprit est l`écriture du roman *Forêt interdite* : « Pour *Forêt interdite*, la première image ce fut le personnage principal. Il se promenait dans une forêt près de Bucarest, une heure avant la minuit de la Saint Jean. Dans cette forêt, il croise une voiture puis une jeune fille sans voiture. Cela c`était pour moi une énigme, Qui était cette jeune fille ? Et pourquoi le promeneur cherchait-il une voiture près de la jeune fille ? Peu

[6] *Ibidem*, p. 196.
[7] *Ibidem*, p. 191.
[8] *Ibidem*, p. 198.
[9] *Idem.*
[10] *Ibidem*, p.113.
[11] *Idem.*
[12] *Ibidem*, p. 199.

à peu, j`ai su qui était la jeune fille, et toute son histoire. Mais tout avait commencé par une sorte de vision. J`ai vu cela comme lorsqu`on rêve. »[13]

L`imagination créatrice

Eliade croit que l`imagination inspire non seulement la littérature, mais aussi l`œuvre scientifique qui se fonde souvent sur un processus imaginatif, aussi bien que sur le jeu de l`esprit. Il cite Bronowski disant que la découverte d`un nouvel axiome jaillit d`un jeu libre de l`esprit, d`une invention au-delà des processus logiques et ajoute pour en souligner l`idée que : « la science moderne a donc depuis longtemps découvert la valeur de connaissance de l`acte imaginaire. La littérature est moyen de connaissance privilégié, soutient-il encore : « et je m`insurge contre ce positivisme prétendument scientifique des érudits selon lesquels la création littéraire ne serait qu`un jeu sans rapport avec l`acte de connaitre. Je crois tout le contraire. »[14]

L`imagination confère de la réalité au monde : « le monde ne devient réel que par l`imaginaire »[15] et la fiction offre la chance de la connaissance par des modèles mythiques, étant donné que « l`homme ne devient soi-même qu`en apprenant son histoire. »[16]

Sacré, mythe, symbole, rite et littérature

Eliade avoue à Cl. H. Rocquet avoir découvert tôt la valeur du sacré dans la vie, durant la période roumaine quand il était étudiant en philosophie et qu`il sentait qu`on ne peut comprendre la destinée humaine et le mode spécifique d`être de l`homme dans l`univers sans connaitre les phases archaïques de l`expérience religieuse. L`expérience indienne vint s`ajouter et continuer ces quêtes et ces préoccupations.

Eliade définit le sacré en termes personnels en s`adressant à Cl. H. Rocquet : « pour moi, le sacré est toujours la révélation du réel, la rencontre de ce qui nous sauve en donnant sens à notre existence. »[17]Le sacré renvoie à quelque chose d`irréductiblement réel dans le monde. Celui-ci permet à l`homme de dégager et de comprendre la signification des faits et des actes de la vie, étant un niveau de la structure de l`esprit et non pas un stade d`évolution de celui-ci. C`est pourquoi il est difficile, sinon impossible de le définir: « Mais comment délimiter le sacré ? C`est très difficile. Ce qui me parait tout à fait impossible, en tout cas, c`est d`imaginer comment l`esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu`il y a quelque chose d`irréductiblement réel dans le monde. Il est impossible d`imaginer comment la conscience pourrait apparaitre sans conférer une signification aux impulsions et aux expériences de l`homme. La conscience d`un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l`expérience du sacré, l`esprit a saisi la différence entre ce qui se révèle comme réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c`est à dire le flux chaotique et périlleux des choses, leurs apparitions et leurs disparitions fortuites et vides de sens. »[18] Plus encore, « vivre en tant qu`être humain est en soi un acte religieux »[19] et « l`expérience du sacré est inhérente au mode d`être de l`homme dans le monde. Sans l`expérience du réel- et de ce que ne l`est pas-, l`être humain ne saurait se construire. » [20] Le but même de l`histoire des religions est « de reconnaitre la survivance, camouflée ou défigurée, du sacré, de ses expressions, de ses structures, dans un monde qui se pose lui-même, et résolument, comme profane. »[21] Le rôle de la littérature n`est pas autre car elle peut surprendre le camouflage du sacré dans les manifestations profanes, se donnant la tâche de déchiffrer le camouflage du sacré dans le monde désacralisé.

[13] *Ibidem*, p. 205.
[14] *Idem.*
[15] *Ibidem*, p. 142.
[16] *Ibidem*, p. 190.
[17] *Ibidem*, p. 185.
[18] *Ibidem*, p. 176.
[19] *Idem.*
[20] *Idem.*
[21] *Idem.*

Le sacré s`actualise par les rites, les mythes, les symboles et par l`initiation. C`est des rapports subtiles de ces phénomènes que s`occupe l`histoire des religions. Dans le *Journal* Eliade note qu`il s`est proposé à un moment donné à montrer en quoi l`histoire des religions peut aider à découvrir le transcendant dans la vie quotidienne.

Le symbole est une réalité chiffrée qui « donne à penser »[22] et le rite « aide à vivre »[23]. L`initiation est perçue par Eliade comme accès au sacré et tous ses personnages littéraires importants traversent des épreuves initiatiques par lesquelles ils arrivent à comprendre leur destin.

Le mythe: une voie royale

Mircea Eliade soutient qu`il est difficile de donner au mythe une définition qui soit acceptée par tous les chercheurs et qui soit en même temps accessible aux non spécialistes justement parce qu`il est impossible qu` une seule définition embrasse tous les types et toutes les fonctions du mythe, dans toutes les sociétés archaïques et traditionnelles. Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interceptée en perspectives multiples et complémentaires.

Il n`y a pas de sociétés sans mythes tout comme il n`y a pas de sociétés sans culture, le mythe illustrant par lui-même l'histoire de la culture. L'existence du mythe nous fait revivre les événements du passé. Plus encore, le mythe représente un modèle des temps archaïques. Dans l`*Epreuve du labyrinthe*, Eliade donne une définition claire et simple du mythe : « le mythe raconte une histoire sacrée, c'est à dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement des temps et dont les personnages sont des dieux ou des héros civilisateurs. »[24]. Tout en fondant la vérité absolue, « le mythe constitue le modèle exemplaire non seulement des rites, mais encore de toute activité humaine significative »[25]. La valeur existentielle du mythe réside dans le fait qu`il « apaise l`angoisse, il met l`homme en sécurité. Plus encore, le mythe est parfois « le soutien de notre destin .»[26]

Le mythe qui confère du sens à notre existence nous protège de la terreur de l`histoire qui est pour Eliade « l`expérience d`un homme qui n`est plus religieux, qui n`a donc aucun espoir de trouver une signification ultime au drame historique, et qui doit subir les crimes de l`histoire sans en comprendre le sens »[27]. L`herméneutique c`est elle aussi « la recherche du sens, de la signification, ou des significations, que telle idée ou tel phénomène religieux ont eus à travers le temps. »[28]. Pour Eliade, l`herméneutique est créatrice pour deux raisons : « en premier lieu, c`est pour l`herméneute lui-même qu`elle est créatrice »[29]. La deuxième en est « qu`elle révèle certaines valeurs qui n`étaient pas évidentes sur le plan de l`expérience immédiate »[30].

L`imagination littéraire, soutient-il, est aussi l`imagination mythique et découvre « les grandes structures de la métaphysique. Nocturne, diurne : les deux… La *coincidentia oppositorum*. Le grand ensemble. Le Yin et le Yang… »[31]. C`est sur le terrain du mythe que se rencontrent chez Eliade l`homme de science et l`écrivain et pour lui personnellement, « l`intérêt pour les mythologies et pour la structure des mythes, c`est aussi le désir de déchiffrer le message de cette vie nocturne, de cette créativité nocturne »[32]précise- t- il encore à Rocquet.

Dans la conception de Mircea Eliade, la fonction primordiale des mythes comprend et offre des archétypes ou des modèles exemplaires pour toutes les activités humaines en commençant par la

[22] *Ibidem*, p. 180.
[23] *Idem.*
[24] *Ibidem*, p. 179.
[25] *Idem.*
[26] *Idem.*
[27] *Ibidem*, p. 145-146.
[28] *Ibidem*, p. 147.
[29] *Idem.*
[30] *Ibidem*, p. 148.
[31] *Ibidem*, p. 23.
[32] *Ibidem*, p. 24.

naissance et jusqu`à la mort. Tout ce qui se passe dans la vie, tout ce qui se rapporte à la vision de l`homme sur la vie d`au-delà (autrement dit, une histoire partiellement réelle, partiellement fantastique) est illustrée par les mythes. Les mythes peuvent être organisés dans un certain système de connaissances. Il est important d`intégrer en littérature certains mythes datant de la plus ancienne histoire de la pensée humaine et témoignant de la conception de l`homme primitif sur le monde.

Mythe et littérature

L`élément commun pour la littérature et le mythe est la création : l`imagination littéraire prolonge la créativité mythologique et l`expérience onirique, soutient Eliade, justement par la création des univers fictionnels en des formes infinies. À l`occasion du colloque *Religious Studies and The Humanitaties : Theories of Interpretation*, Eliade a soutenu une conférence sur *Literary Imagination and Religious Studies* (qu`il note le 19 novembre 1977 dans son *Journal*) dans laquelle il a parlé pour la première fois de ses théories religieuses au sujet de l`histoire des religions. L`idée fondamentale qu`Eliade retient est celle que : « l`œuvre littéraire constitue un instrument de connaissance. Les univers imaginaires créés par les romans, contes et nouvelles revêtent des valeurs et des significations de la condition humaine inconnue ou mal comprises avant »[33]. La narration notamment, le fait de raconter quelque chose de significatif qui s`est passé dans le monde correspond à un besoin existentiel de l`homme. C`est pourquoi Eliade en continue l`idée : « J`ai également insisté sur la nécessité existentielle de la Narration, quelle que soit la forme que l`écrivain contemporain choisit ».[34]

La conviction ferme d`Eliade est que la littérature, comme aspect de la culture et synthèse de la conscience représente l`affirmation d`une position spirituelle, correspondant à des besoins et des recherches éternelles de l`homme, à des virtualités psychiques, conscientes ou inconscientes, étranges ou claires, actualisées ou latentes dans l`être humain. Sa fonction essentielle étant celle d'instrument de connaissance, la littérature révèle par des moyens qui lui sont propres, la multiplicité et la complexité des phénomènes. Mais elle a aussi une valeur existentielle, reflétant les drames, les espérances de l`homme, le sens de son existence et aménageant toute sa vie spirituelle.

La littérature en général, mais surtout celle orale et folklorique, ressemble aux créations mythologiques. Les deux catégories de créations spirituelles ont les mêmes préoccupations métaphysiques et déploient le même rôle spirituel et existentiel. Eliade soutient que la narration, comme mode d`existence de la littérature, présente « une dimension autonome, glorieuse et irréductible, étant une formule réadaptée à la conscience moderne du mythe et de la mythologie »[35]. C`est pourquoi « le roman doit raconter quelque chose, parce que la narration, (c`est à dire l`invention littéraire) enrichit le monde ni plus ni moins que l`histoire, mais sur un autre plan »[36].

La découverte de l`écriture n`a pas représenté la mort du mythe, parce que la créativité mythique s`est prolongée en littérature: « Avec l`apparition de l`écriture, ce n`est que l`univers évident du mythe qui disparait. Pensez, continue-t-il, aux romans du Moyen Age, comme par exemple, la quête du Graal : dans ce cas, il est évident que le mythe se prolonge dans l`écriture. L`écriture ne détruit pas la créativité mythique »[37].

La littérature confère à l`homme moderne désacralisé la chance de se réadapter à la conscience moderne du mythe, de sortir du contingent et de s`intégrer dans un autre temps et dans une autre histoire. Eliade affirme aussi la fonction mythologique de la lecture qui remplace la narration des mythes des sociétés archaïques et qui offre à la fois à l`homme moderne une « sortie du temps » comparable à celle opérée par les mythes. La lecture elle-même projette d`ailleurs

[33] Mircea Eliade, *Literary Imagination and Religiosus Studies*, conference donnée au colloque*Religious Studies and The Humanitaties: Theories of Interpretation*.
[34] Mircea Eliade, *Jurnal II*, ed. cit., p. 287.
[35] *Ibidem*, p. 553.
[36] *Ibidem*, p. 554.
[37] Mircea Eliade, *L`Epreuve du labyrinthe*, ed. cit., p. 191.

l`homme moderne en dehors de sa durée personnelle, en l`intégrant dans d`autres rythmes et le faisant vivre dans une autre histoire.

Dans le contexte de la désacralisation générale de l`époque contemporaine, le rôle de la littérature est de contribuer à ce processus de re mythologisation et de re sacralisation par le retour aux sources de l`inspiration littéraire afin d`exprimer le Transcendent camouflé dans l`Histoire et le Sacré camouflé dans le profane. Dans cette perspective, la littérature, dans la conception d`Eliade, doit devenir une sorte de nouvelle théologie, une nouvelle métaphysique même, dans sa qualité de miroir du Transcendant.

Tout comme Eliade le montre plusieurs fois, la littérature représente pour lui une façon de se libérer de toute une série d`interrogations, de mystères et de problèmes que l`activité savante lui interdisait. L`intérêt pour le roman comme genre littéraire privilégié de la modernité est constant. Ainsi, dans le *Journal,* à l`occasion de l`écriture de la préface à l'édition portugaise de *La Nuit de Saint Jean*[38], il note même son intention d`écrire une théorie du roman comme genre privilégié de la modernité.

Le roman, genre de la modernité

Comme genre privilégié, le roman est le fruit d`une importante activité de création, justement parce que sa fonction est celle de recréer, de ramener les mythes dans notre monde. L`analogie roman / mythe se fonde essentiellement sur leur structure narrative commune, tout comme sur le fait que, malgré les nombreuses différences, les deux sont des successions articulées d`images et de symboles, même si cela n`est pas toujours reconnu. Les deux se fondent sur le fait d`imaginer et de raconter des histoires. Le roman perd son action d`exister s`il ne raconte plus d`histoires et le geste de raconter acquiert, pour Eliade, une signification ontologique primordiale : des événements imaginaires qui composent une histoire peuvent enrichir le monde et peuvent conférer du sens. Si le mythe raconte des histoires significatives, réelles, qui ont eu lieu, le roman relate des histoires qui auraient pu avoir lieu ou qui pourraient encore avoir lieu en enrichissant le monde par la force de création d`univers fictionnels. La narration, comme élément commun du mythe et du roman, peut rendre l`humain dans toute sa complexité : « tout ce qui se passe dans la vie peut faire un roman »[39]. « Tout ce qui est vivant peut se transformer en genre épique. Tout ce qui a été vécu ou qui pourrait être vécu»[40].

Substitut moderne du mythe, le roman est une forme de temps concentré, moyen de connaissance et lieu de manifestation du personnage-mythe. On ne saurait donc parler de la mort du roman pour la bonne raison que ce genre se sauve par la narrativité : « la mort du roman, proclamée plusieurs fois après *Finnegans Wake, Clasperlenspiel* ou *Doctor Faust* ne me semble pas évidente. On peut parler tout au plus de la mort du roman réaliste, psychologique, social ou de modèles devenus désuets (Balzac, Tolstoï, Proust, etc.), mais la littérature épique - c`est à dire le roman, la nouvelle, le conte - ne peut pas disparaître pour la simple raison que l`imagination prolonge la créativité mythologique et l`expérience onirique. Les possibilités de la narration sont infinies, parce qu'infinis sont les personnages et les événements, tant dans la vie et dans l`histoire, que dans les univers parallèles que crée l`imagination créatrice»[41].

Genre de la modernité, le roman est appelé à refléter par des personnages-mythes une « conscience théorique du monde », tout comme le drame de l`existence. Même s`il a souffert plusieurs crises, le roman a la chance d`être proche d`autres genres littéraires ou même de genres non-littéraires car, comme le souligne Eliade dans le *Journal* : « Les univers imaginaires créés par des romans, contes, nouvelles révèlent des valeurs et des significations de la condition humaine

[38] Mircea Eliade, préface à l'édition portugaise du roman *La nuit de Saint –Jean.*
[39] Mircea Eliade, *Fragmentarium,* Deva, Editions Destin, 1990, p. 80.
[40] *Ibidem.*
[41] Mircea Eliade, *Jurnal II,* p. 287-288.

inconnue ou mal comprise avant. J`ai aussi insisté sur la nécessité existentielle de la narration, quelle que soit la forme que décide de choisir l`écrivain contemporain ».[42]

Il est évident pourquoi Eliade croit au roman narratif, au genre qui ne se détourne pas du récit et on connait bien l`admiration que Balzac lui a toujours inspirée. La cinématographie est aussi un des lieux privilégiés de déploiement du mythe, surtout par le travail avec le symbole : « je crois en effet que le cinéma a encore cette énorme possibilité de raconter un mythe et de le camoufler merveilleusement, non seulement dans le profane, mais encore jusque dans les choses presque dégradées, ou dégradantes. L`art du cinéma travaille si bien avec le symbole qu`on ne le voit même plus, mais on le sent, après coup. » [43] Interrogé sur ce qu`il emmènerait avec lui comme livres sur une ile déserte, Eliade nomme ses écrivains préférés : « quelques romans de Balzac, quelques romans de Dostoievski… Le deuxième Faust et l`autobiographie de Goethe… La biographie de Milarepa et ses poèmes : c`est plus que de la poésie, c`est de la magie, de la fascination… Shakespeare certainement… Novalis et quelques romantiques allemands. Et Dante surtout »[44], à part l`Ecclésiaste.

Comme écrivain, Eliade applique ses idées sur le roman dans la fécondité et l`originalité des mondes qu`il crée. Esprit optimiste et profondément ancré dans la « réalité » de son temps, il cherche par la littérature des solutions de se libérer de la terreur de l`histoire et propose des univers où la littérature croise la philosophie, la mystique, mais aussi les sciences positives. La liberté de la création permet à l`écrivain de se retrouver soi-même et de s`accomplir par des créations littéraires profondément originales, où il puise des sources diverses, éloignées ou autochtones. Il s`agit d`un univers fictionnel profondément original qui exprime une vision optimiste sur la vie et qui manifeste une propension spéciale pour le sentiment métaphysique de l`existence humaine. Eliade a toujours vu dans la littérature un moyen de connaissance. Esprit de son siècle, il n`a jamais ressenti le désarroi des gens obsédés par l`impossibilité d`appréhender le Tout, mais, au contraire, il l`a abordé par des angles différents, celui de la philosophie, de l`histoire des religions, de la littérature ou des sciences humaines en général. Son immense érudition ne l`a jamais empêché de tout prendre au sérieux, car il n`a jamais pris distance par rapport à la réalité, que pour la retrouver distillée dans l`art, c`est à dire pour y revenir afin d`en surprendre la beauté et la richesse infinies.

La technique du camouflage

Les contes fantastiques d`Eliade reprennent par les moyens propres à la littérature fantastique la théorie du camouflage du sacré dans le profane. Prenant acte du retirement de Dieu du monde et de l'incognoscibilité du miracle, Eliade nous montre, par toute sa littérature, la façon dont le miracle peut être décelé en des moments de grâce et de communion secrète avec le sacré. La liberté de la création peut arracher l`homme à la terreur de l`Histoire, au temps historique et à la souffrance, pour le projeter dans l`absolu, par la création des univers fictionnels parallèles, par le jeu des mondes mystiques, tout comme par une nouvelle et particulière perception du temps et de l`espace. Car, tout comme il le dit lui-même, sa littérature illustre sa propre conception du temps et de l`histoire, de la pensée mythique et des univers parallèles, envisagés comme « des univers parallèles à notre monde quotidien et qui se distinguent tout d`abord par une autre expérience du temps et de l`espace »[45].

Dans *l`Epreuve du labyrinthe*, Eliade déclare à Cl.H. Rocquet : « dans mes nouvelles, j`essaie toujours de camoufler le fantastique dans le quotidien. »[46]. Et il insiste sur le fantastique dissimulé dans la banalité quotidienne : « Dans tous mes récits, la narration se développe sur plusieurs plans, afin de dévoiler progressivement le *fantastique* dissimulé sous la banalité quotidienne. Tout comme un nouvel axiome révèle une structure du réel inconnue jusqu`alors-

[42] *Ibidem*, p. 287.
[43] Mircea Eliade *L`Epreuve du labyrinthe*, ed. cit., p. 192
[44] *Ibidem*.
[45] Mircea Eliade, *Jurnal II*, p. 287.
[46] Mircea Eliade, *L`Epreuve du labyrinthe*, p. 203.

autrement dit, *fonde* un monde nouveau-, la littérature fantastique révèle, ou plutôt *crée* des univers parallèles. Il ne s`agit pas d`une évasion, comme le pensent certains philosophes historicistes, car la *création* –sur tous les plans et dans tous les sens du mot-est le trait spécifique de la condition humaine »[47].

Pour revenir à la théorie du camouflage, nous évoquons aussi la note du 6 avril 1952 des , *Fragments d`un Journal* qui est pleine de substance: « je trouve cette note prodigieuse de Victor Hugo : « la nature, qui met sur l`invisible le masque du visible, est une apparence corrigée par une transparence. »[48] Et nous citons surtout les propos qu`Eliade ajoute quant à lui et au sens métaphysique de son roman : « En un certain sens, c`est une formule qui anticipe toute la métaphysique latente de la *Nuit de la Saint Jean* »[49].

Forêt interdite

Quant au roman *Forêt interdite*, il est clair qu`Eliade l`a considéré son œuvre somme, en considérant ses propos : « J`avais l`ambition d`écrire un petit *Guerre et paix*. »[50]. Son ambition était d`écrire un roman fresque, réaliste, de représenter une histoire ordinaire sur le fond de laquelle faire évoluer un personnage en quête de sens, de vérité sur sa vie, sur son destin et sur le destin de son pays. C`est ce qu`il déclare : « je voulais dans ce temps historique, placer un homme ordinaire [ ]. Je voulais concilier un certain « réalisme » historique et, dans un personnage qui ne fut ni un philosophe, ni un poète, pas même un homme religieux, cette aspiration à un mode d`être hors du commun, ce qui me posait des problèmes des plus difficiles. Mais c`est cela qui me passionnait.»[51] L`aventure du protagoniste est hautement symbolique et l`auteur insiste sur les sens camouflés dans la banalité la plus insignifiante et sur les différentes valeurs du temps entrevues dans ce roman : « la forêt où se perd Stéphane, c`est bien celle où se perdit Dante : il s`y perd ou plutôt, il entre dans un autre monde de signification, tout en demeurant dans l`histoire. C`est le milieu du temps : du temps de l`année, du temps de sa vie. La ligne de partage entre le monde historique et l`autre. »[52]

Tout en essayant de mettre en évidence la perspective théorique (les métatextes : notes de journal et interviews) de Mircea Eliade sur les rapports spécifiques et subtiles qui existent entre le mythe, la littérature et le roman en tant que genre impérissable, la conclusion qui s`impose est que, pour Mircea Eliade, la création est le trait fondamental de la condition humaine et que la littérature est moyen de connaissance privilégié capable de révéler la structure profonde, significative du réel, permettant à l`homme d`augmenter la richesse du monde par de nouvelles valences issues de l`acte de création même.

L`imagination littéraire prolonge la créativité mythologique et l`expérience onirique. Substitut moderne du mythe, la fiction est le résultat de la sécularisation du monde moderne et tend à remplir les fonctions du mythe pour celui-ci. Les univers imaginaires créés dans les romans, récits, nouvelles révèlent des valeurs et des significations de la condition humaine inconnues ou imparfaitement comprises jusqu`à présent. La littérature peut révéler le réel irréductible du monde, peut donner signification aux impulsions et aux expériences de l'homme réelles ou imaginaires pour la bonne raison que la narration, c`est à dire le fait de raconter des histoires, correspond à un besoin existentiel de l`homme, quelle que soit la forme pour laquelle l`écrivain contemporain décide d`opter.

[47] *Ibidem*, p. 203-204.
[48] Mircea Eliade, *Fragments d`un Journal*, p. 174.
[49] Idem.
[50] Mircea Eliade, *L`Epreuve du labyrinthe*, p. 202.
[51] *Idem.*
[52] *Ibidem*, p. 201

BIBLIOGRAPHY

Mircea Eliade, *Fragments d`un Journal*, traduit par Luc Bădesco, NRF, Gallimard, 1973

Mircea Eliade, *L`Epreuve du labyrinthe (Entretiens avec Cl. H.Rocquet),* Paris, Belfont, 1978.

Mircea Eliade, *Jurnal*, 2 vol, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Bucarest, Editions Humanitas, 1993.

Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Deva, Editions Destin, 1990.

SELF, MEMORY AND THE UNCANNY SPACE OF IDENTITY IN KAZUO ISHIGURO'S THE UNCONSOLED

Angela Stănescu
Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: The present article examines the particularities of Kazuo Ishiguro's experimentation with meaning and form in his fourth novel of 1995, The Unconsoled. Focusing on the novel's fresh approach to the theme of displacement, the analysis seeks to identify the continuities and discontinuities in Ishiguro's figuration of displaced identities. In contrast to his previous novels, displacement is no longer bound up with any identifiable historical trauma or the psychic mechanisms of shunning private or public guilt, but is cast into a more allegorical, and more markedly psychoanalytical, representation of the human condition. The dynamics of life history, memory and identity is recast in a labyrinthine life space and time, where the protagonist's life story remains an unresolved jigsaw puzzle, partially pieced together in an absurd key, reminiscent of Kafkaesque universes and Freud's category of the uncanny. Ishiguro envisions an uncanny allegory of displacement in which another 'artist of the floating world' is faced with the aporia of identity in what resembles very much the fragmented reality of the postmodern world.

Keywords: self, memory, identity, alienation, displacement, uncanny

Kazuo Ishiguro's fourth novel of 1995, *The Unconsoled*, represents an act of displacement in itself, insofar as it displaces its author's already established canon of nostalgic, confessional narratives of memory and identity, set at the crossroads of history as lived experience. The book ushers in an unfamiliar textual territory, rife with alienating and disorienting novelty. It thwarts reader expectations and confronts reviewers and critics with a renewed anxiety of placement. The novel's displacing substance poses challenges as to defining its theme, message, genre and specific aesthetics. There is general critical agreement that the novel signifies a departure from Ishiguro's recognizable themes and settings, from the circuitous, twilit life history accounts of the earlier novels towards the aesthetic realm of the absurd.

Brian Shaffer observes that the surrealistic ethos of the novel, which sprawls over more than 500 pages, 'represents a clear change of tone, direction and scope, […] a new dimension – at once absurdist and uncanny, dreamlike and tragicomic – that recalls the work of Kafka and Beckett and that both parodies and stretches the conventions of prose fiction.' (Shaffer 90) Ishiguro's previous novels evince a studied internal order, patterned by a graded, slow pace, reminiscent of the ponderousness of Henry James or the dreamy contemplativeness of Chekhov. Their incursions into the meandering workings of memory and self-identification remain ultimately coherent and consistent with the protagonists' ordering perspective. In *The Unconsoled*, narrative order and coherence is displaced by the loose ends of an absurd plot simulacrum which disposes with any sense of logical causality or motivation and keeps ramifying into subplots with no apparent connection to the main character's fate, where action stems from nowhere and leads nowhere, and seems to serve to nothing. In this surreal accumulation of proliferating confusions, coincidences, juxtapositions of time or space frames, events and moods, the suppression of logical consequentiality and the maze of absurd incongruities concur in creating 'Ishiguro's most complex and difficult work to date', but also his 'funniest and most disturbing novel.' (Shaffer 91) Most critical opinions hail Ishiguro's courageous, innovative and patently postmodernist breakthrough, his move 'from the taciturn beauty of the earlier books to a larger scope, a much more explicitly intricate structure' (Kauffmann 45). While contrasting 'the spare and evocative stories of the early novels' to 'a bizarre and entangled tale whose allegorical value is more dubious and whose parables

are no longer those related to an identifiable place, situation, and history', Cynthia Wong contends that it 'provokes an excitement that rivals the earlier books.' (Wong 67)

Others argue that despite its baffling strangeness, the novel shares some attributes with the preceding three, whose 'lovely, shapely, delicately emotional, quietly forceful' impressionism appears distorted and de-familiarized 'in this world of drifting reality and constant inappropriateness (Passaro 75). *The Unconsoled* displays a rather antonymic set of attributes. The negative suggestion of the title seeps into the plot, setting and characters – unlovely, unlovable, and, despite the numerous professions of love, ultimately loveless islands of individuality jostling in a shapeless, violently emotional and disturbingly forceful tale of unreality. Yet, this idea of familiarity in strangeness provides the main interpretive key of the novel, whose most striking, if superficial, difference of vision seems merely one of mode, tone and style. As Richard Rorty contends, 'this break is largely stylistic in nature: Ishiguro shifts from a Jamesian to a Kafkaesque prose style' (Rorty, quoted in Shaffer 91). It would seem that Ishiguro sticks to his familiar themes, though recast in a de-familiarizing fictional universe that is 'Kafkaesque rather than Jamesian, rough-hewn rather than neatly chiselled' (Shaffer 91, 119).

Beyond these critical comparisons of Ishiguro's aesthetics to that of either James or Kafka, the author confesses to having long entertained the idea of abandoning the subtle allusiveness of Chekhov for the passion of Dostoevsky, of indulging his fascination with the 'brilliant messiness', the 'messy, chaotic, undisciplined side' of our experience: 'I do sometimes envy the utter mess, the chaos of Dostoevsky. He does reach some things that you can't reach in any other way.' (Ishiguro, quoted in Swift 23) To all intents and purposes, Ishiguro's desire for 'a messy, jagged, loud sort of book' (Ishiguro, quoted in Vorda and Herzinger 153) seems to have materialized in *The Unconsoled*. Indeed, everything about the events, moods, feelings and ideas in the novel are arrestingly 'messy, jagged, loud'. Since its narrator-protagonist, Ryder, is a musician who seems to favour an avant-garde spirit in both composition and interpretation, and a free, idiosyncratic appropriation of a musical piece, his account may be best described by metaphors borrowed from music – its discordant tonalities, motifs and abrupt shifts in mood and movement seem to evoke the disharmonic, jarring accords and audacious experimentalism of twentieth century music.

However, any balanced appraisal of the book should weigh the stylistic and structural discontinuities against the underlying, disguised thematic continuities. To begin with, the world of *The Unconsoled* is completely unanchored in time or space. No dates are ever mentioned, so that the narrative's time frame can only vaguely be approximated. It can be set at any time in the last half of the twentieth century, most probably in the last two or three decades. The setting, too, remains unspecified. The unnamed country and town seem to be located somewhere in Central Europe. But the most striking ambiguity riddling this unanchored, undefined universe is the main character's lack of a certifiable identity, other than his professional excellence and international renown. Ryder's problems arise not so much from getting lost in a foreign place or being swamped by the impositions of complete strangers, but from being oblivious of his own biography.

His suggested amnesia explains his externally determined, publicly sanctioned sense of identity. As memory is the key to identity, his blank or at best gapped past renders him a non-person, who, despite his obsessively invoked celebrity, is in free fall through the void of the self. Ishiguro's treatment of displacement is no longer staged against the realistic background of historical trauma and moral revisions. Displaced identity is metaphorically illustrated in this allegory of forgetting. Literally away from home, Ryder is un-homed because he has uprooted himself from his past. The foreignness of the place and the strangeness of his experiences are heightened by the absurdity of his lapses from reality and the inconsequentiality between his present and past identification. Displacement translates here as self-estrangement. In a kind of inverted logic, the strangeness of his surroundings is the direct consequence of his unfamiliarity with his own life history. Psychological displacement is conveyed into a surrealistic, absurd drama, into an allegorical representation of the fragmentation of reality and identity in the postmodern world.

The plot and the protagonist's involvement differ slightly from Ishiguro's otherwise commonly meagre, slow-paced plots, unfolding internally rather than externally in a narrated time previous to the narrating time. Past events usually resurface in the narrators' memory, superseding the eventless, still atmosphere of the framing plot. The dramatic conflict and plot complications lie hidden in the protagonists' biographies, while the narrative is carried forward by their excavations of memory. Whilst these tumbles or forays into memory continue to inform *The Unconsoled*, the novel surprises by the fast moving, hectic pace of the plot, driven forward by the energy of its sample of teeming humanity, its motley assortment of engaging characters, busily engaged in various problem-solving tasks, whose importance is blown out of proportion, and in which they all absurdly seek to involve Ryder, the visiting concert pianist seen as a saviour of sorts.

The relatively simple plot is rendered more complicated than it really is by its ever-multiplying ramifications and loose strands. Ryder, a world famous English pianist, pays a two days' visit to an obscure town somewhere in Central Europe, where he is expected to give a concert. It is repeatedly hinted that there is much more to this concert than the honouring visit of an international celebrity. The event is generally deemed to be of crucial importance for the community's destiny, as it can salvage it from a long-standing crisis. The artist's calling becomes a rescue mission, whose nature remains obscure to the very end, in spite of its being obsessively reiterated. This unspecified collective crisis which Ryder is supposed to bring to an end further ramifies into the individual crises of the local notabilities, who keep asking Ryder to help them sort out a particular problem and help them out of their predicament. As ever more people ask various favours of him, which he reluctantly accepts to grant despite his busy schedule, of which, paradoxically, he is totally ignorant, Ryder becomes increasingly oblivious of his professional obligations. The multiplying fool's errands he is sent on by the others confound his movements in a meaningless to and fro, whose increasing sinuosity ultimately leads to no perceptible results. But his direct participation in a rather complex, fast-moving plot, whose development depends on his choices, decisions and actions, makes Ryder a more participative narrator, who 'seems to be more homodiegetic – or within, participating in the tale – than extradiegetic – or outside and above knowledge of the tale he is purporting to tell.' (Wong 68)

In other words, Ryder is experiencing events not solely from the distancing perspective of remembrance, revisiting and conveniently re-arranging the past from the vantage point of the present. He is immersed in the unfolding eventuality of the present, so the narrated time aligns with the narrating time. Ishiguro's previous narrators pick their way gingerly through the familiar, yet dangerous terrain of 'flashback and disoriented memory' (Wong 66), in order to dodge painful insights and stick to the trodden path of self-reassurance. They are half-knowing guides through the labyrinth of their own memory, at pains to conceal from themselves, as well as from their implied narratee the unpalatable facets of their past, while at the same time unwittingly revealing them. Ryder lacks his predecessors' wily knowingness, insofar as he is equally baffled by his circumstances as the readers themselves. He is not the typical unreliable narrator, as 'it is possible to assess his reliability only in terms of what he seems to know as events present themselves to him.' (Wong 68) He cannot really control, bend and tame his reality so as to suit his purposes, simply because he is lost in a metamorphous, inconsistent, constantly shifting reality over which he has no control whatsoever. At best, he purports to be the reliable actor-narrator in an unreliable reality. A wily manipulator of facts and words himself, he is constantly manipulated, thrown off his already uncertain track by the whims of people and circumstances. His private space is invaded by the multitudinous public space, leaving him at the mercy of an incomprehensible world which he recognizes only fleetingly until he is shocked into recognition by sudden instantiations of the past.

Apart from the allegorical, universalising setting, there is a major aspect which 'differs greatly' from Ishiguro's previous treatment of self and memory – the representation and function of memory. Barry Lewis observes that 'the theme of memory is managed very differently. Bad memories from the past are no longer repressed…but erupt into the consciousness of the central protagonist and are projected outwards into his circumstances.' (Lewis 104) Indeed, Ryder does not

willingly revisit his past so as to discern some blueprint of his present predicament. His sudden flashbacks, which inexplicably merge past and present, are called forth by incidents, uncanny coincidences or stimuli such as people or objects which awake a familiar emotion. In this respect, the novel represents the workings of memory not only from the perspective of Freudian repression, but also with recourse to the free association of ideas, particularly germane to the work of Virginia Woolf and James Joyce. Woolf's treatment of memory aligns with Henri Bergson's theory that memory, as the repository of human experience, consists in an idiosyncratic store of images, randomly brought to the fore of our conscious mind by sensorial stimuli, as part of a continuous associative chain of memory stimulation and reaction. Ryder, however, does not actually remember his past, but is shocked into remembrance by images, feelings or sensations which force him to relive long forgotten experiences. Rather than remembering, he, as it were, is subjected to random, fragmentary and violent un-forgetting. His memory is not edited by the subtle adjustments of partial repression, but affected by a severe kind of blockage. His amnesiac behaviour, attributable to severe psychic trauma, appears as a pathological affliction, a memory disorder. However, as the story progresses, it transpires that Ryder's state of unknowing, of temporal and spatial disorientation, occasionally dissolving into uncanny sensations of déjà vu, cannot only be dismissed as amnesia, but also explained as a perverse sort of self-serving repression.

Notwithstanding these aspects of novelty regarding Ishiguro's treatment of memory and identity, Brian Shaffer warns against the tendency to 'overlook those characteristics that the novel shares with the earlier books' (Shaffer 91). He brings into relief the continuities relating to the centrality of 'a first-person protagonist who paradoxically conceals yet at the same time reveals elements of his past life and present reality'; the concern with 'the problematic position of the artist in society' (*An Artist of the Floating World*); the recasting of a story which 'interrogates "professionalism" as well as the myriad shortcomings that often hide behind professionalism' (*The Remains of the Day*) or which 'explores child abuse and the various emotional aftershocks that commonly follow it into adulthood' (*A Pale View of Hills*) (Shaffer 91-92). These interconnections undeniably underlie the text and help illuminate the inverted, topsy-turvy universe of *The Unconsoled*. Amit Chaudhuri also reads it as a palimpsest of the previous fiction, detecting other thematic concerns germane to Ishiguro's work: 'the themes of guilt and fear of humiliation persist, as do the means of negotiating them: excessive, insincere flattery, elisions, voluntary and involuntary amnesia' (Chaudhuri 30). Indeed, on closer inspection, *The Unconsoled* reveals a displacing version of Ishiguro's staple themes, de-familiarized in a startling narrative experiment. The main line of coherence with the author's previous work resides in the centrality of the theme of displacement, of psychological and existential homelessness.

Displacement permeates Ryder's existence both literally and figuratively. In Ishiguro's novels, homelessness is often a metaphor for the character's uneasy, uncomfortable habitation of the self, while for Ryder it is also a literal, actual condition. Geographically displaced in the foreign city of arrival, he seems unaware of having a home, other than the various versions of parental houses back in England which upsurge into his consciousness, always fraught with unpleasant associations and memories. He is a homeless wanderer, as suggested by the numerous references to his eternal travelling around the globe. His hotel room, with its associations of temporary, impersonal, anonymous habitation, is his only place of retreat from public life, but its privacy never provides the warmth and security Ryder seems to crave for. It offers only a moment of oblivion during the short spells of sleep he can hardly ever enjoy.

The details of his arrival at the hotel, sometime on a Tuesday afternoon, suggest discomfort and forlornness. The seemingly deserted place is hardly welcoming, 'creating a slightly claustrophobic mood', as 'the light was gloomy' (3). Yet, once in his room, in his confusion about the implications of his visit and the particulars of his schedule, he finds himself within the familiar contours of a bedroom he had known as a child. This cinematic device of 'dissolve', with one scene or frame 'melting' into another may suggest a dream sequence, but also a waking fantasy of home. The scene is uncanny because of his unquestioning acceptance of a logically impossible occurrence,

which remains throughout the novel the most disturbing feature of Ryder's attitude towards the unimaginable developments he becomes embroiled in. The wistfulness with which he rationalises an otherwise unexplainable situation points to the suspension of disbelief usually associated with dreams. Ryder's absurd story often reads like the account of an endless dream. However, as the strange place conveniently dissolves into a vision of the familiar, Ryder calmly rationalizes the distorted logic of the dreamlike transformation by emphasizing his state of wakefulness: 'the realisation that after all this time I was once more back in my old childhood sanctuary caused a profound feeling of peace to come over me.' (17) Particularly contradictory about this vision of a protected childhood haven is that it does not evoke a scene of domestic peace, but a memory of a child's play disrupted by adult conflict: 'The ferocity of the voices had been such that, even as a child of six or seven, I realised this to be no ordinary row'. (16)

Quite surprisingly, Ryder seems to repress the dire implications of this painful memory, just as the child tries to shun the woeful reality of his environment by becoming engrossed in his game. His artistic career would thus appear as a refuge in a world of purer sounds, charged with a soothing energy. Such episodes of spatial and temporal dissolve, in which past scenes displace present, actual settings, hint that Ryder's present solitariness is the legacy of a solitary childhood. His visions of home are inevitably associated with hurtful memories. Despite his readiness to overlook the traumatic charge of these flashbacks, it becomes clear that his parental home was never a haven, but a 'battlefield'. In his case, regression in time is not a refuge from pain, but its very source, if barely acknowledged. Throughout his disoriented sojourn in the foreign city he visits for the first time, he inexplicably bumps into childhood friends from England, each of whom is associated with a moment of utter misery, inadequacy or humiliation. And each time he seems to be displacing his own vulnerability onto these characters from his past. The anxieties of a lonely, suffering, misunderstood child are displaced as the plights of others. His unacknowledged fear of not being able to please his parents or rise to their expectations survives well into his adulthood and eventually becomes the overriding obsession of his peripatetic journey.

Ryder's alienation from his family is revealed as the root cause of his present predicament. His unacknowledged abhorrence of marital commitment originates in the sufferings of the boy who decides to train his ability to cope with emotional deprivation. He remembers his peculiar 'training sessions', when he tried to resist his longing for reassurance every time he 'suddenly felt a sense of panic and a need for the company of my parents' (172). What may appear as a stoic effort at overcoming his childish fears hints at a compulsive avoidance of an even greater discomfort, that of his parents' company. These scenes of a dramatic childhood, whose significance Ryder continues to ignore, are potent images of trauma displaced as the deviations of adult behaviour. In another of the accumulating absurd coincidences, Ryder finds himself 'looking at the remains of the old family car my father had driven for many years.' (261) While nestling nostalgically in the wrecked car and feeling 'a deep restfulness', he remembers using the car as a refuge from the raging home front, as a kind of surrogate home.

It is significant that he does not think about his parents' welfare or whereabouts until his childhood friend Fiona informs him that a local women's committee is arranging the visit of Ryder's parents. As the reality of his parents' existence is so suddenly brought home to him, he is amazed at his inexplicable, if obliquely explained, forgetfulness. He is also seized with mixed feelings of guilt, tenderness and anxiety. The reasons for his 'panic' remain ambiguous, suggesting more nervousness and fear than filial concern, a feeling immediately contradicted by the thought of leaving them in the care of others. 'I felt a strong sense of protectiveness towards my elderly parents. It was in fact the ideal solution that a group of local women be entrusted with their welfare.' (176) Still, his feeling of inadequacy makes him conjure up an idealized, heart-rending image of his parents, helpless and unattended in the strange city, yet strangely full of tenderness towards each other. Repressing a less idyllic memory of them, he creates an ideal picture of his aged parents. Why Ryder should be unable to imagine himself as that caring 'someone' who should

welcome his parents cannot but strike one as an odd, but sadly understandable stance. He cannot actually relate to them in any natural, affectionate way.

Ryder's fleeting images of home betray the drama of a child deprived of emotional security and nurture. This 'portrait of the artist as a young man', slowly emerging from the freeze frames of bitter moments, re-echoes Joyce's intimations about the sublimation of the artist's suffering. The idea of the artist's wound as the source of creative energy is obsessively expounded by Brodsky, one of the several figures of wounded musicians populating the novel, whose monologues resonate with Ishiguro's professed belief in the therapeutic function of creation. The pianist's isolation is both the source and the consequence of his vocation. His displacement of the natural bonds of social existence as the bondage of art is seen as inherently defining for the artist's condition. Having suffered from the oppressiveness of a dysfunctional family environment, Ryder also seems to have been marginalized on account of the very talent which sets him apart. A friend from his 'student days in England' remembers him as the butt of his peers' ridicule. He tells Ryder about the old boys' reunions he attends every year, when 'they all start to mimic piano-playing', 'put on a haughty impression and played an invisible keyboard in a highly precious manner', 'making the most disgusting noise, something half-way between a jeer and a retch.' (304) Ryder is exclusively remembered as the proverbial dull boy, the sober workaholic, 'the haughty creature' who refuses companionship in a 'preposterously pompous tone' (304-5). Oddly enough, the mention of his student days brings forth a singularly happy memory, 'a powerful longing to be back in that little farmhouse again surrounded by open fields and companions lazing in the tall grass' (305). His colleague's revelation sheds light on a continuing history of rejection and social disaffection.

Ryder does not scrutinize his memories in order to discern, or conversely, to obscure their meaning. He just recounts his memories as they come, without attempting to interpret or speculate on their implications. His impassibility and inability to question anything concur in rendering him an absurdly improbable character, even if his spatial-temporal dislocation and disorientation point to a deeper psychic disorder. The most baffling aspect of his repressed memory is the blurred notion of his personal identity, completely absconded by his professional identity. He seems unaware of any relational aspect of his life, of any genuine human bond. Like Stevens, he only inhabits his professional attire, at the expense of personally meaningful attachments. His emotionally unanchored self-awareness suggests a serious emotional and relational deficiency: 'Unable to fathom his own true identity or sense of self…the enigmatic Ryder cannot effect any meaningful connection to what readers might determine as significant other people in his life.' (Wong 66)

The most incomprehensible hole in the fabric of Ryder's identity is his obliviousness of Sophie and Boris, his putative wife and son, of whose existence he becomes aware only on meeting them at the request of the hotel porter, Gustav. Amnesia can account for this, though one cannot but wonder if it is not some kind of willed forgetfulness, supposed to liberate him from all ties which might impinge on his professional engagements. Even so, his estrangement from his familial context remains the most unfathomable issue in the novel. Wong voices the reader's natural perplexity: 'how can Ryder appear to have no memory of a life he shared with a woman who might have been his wife and borne him a son?' (Wong 66). Lewis similarly emphasises this as the novel's most mysterious implication – that the foreign town, allegedly alien to Ryder, should actually be the place of his family home: 'But this is not just another venue on his tour: it is the home of his partner, Sophie, and child, Boris, facts that have curiously slipped his mind.' (Lewis 104) His sense of homelessness acquires new pathological nuances. His nomadic, unanchored professional existence is a choice based on his denial of all home and family ties.

His reunion with his forgotten family occurs, like all the momentous revelations in the story, as the consequence of a mere incident, 'a small favour' (27) to the hotel porter. In fact, Ryder becomes privy to the porter's worries about his daughter and grandson soon after his arrival, in a peculiar act of mind-reading. Gustav asks him to have a 'good talk' with careworn Sophie, who 'does need a little help to recover her sense of perspective' (28). Ryder gives no hint of recognition, arguing that the task is unsuited for 'an outsider such as myself', not used to dealing with 'the

tangled net of family issues' which 'tend to be very deeply enmeshed' (29). His obvious wariness of 'family issues' may well explain his blocked memory of being at the centre of just such a 'tangled net'. His meeting with Sophie and Boris is fraught with contradictory reactions, puzzling incongruities and nagging ambiguities. At first, they treat each other as total strangers. Hearing Sophie call him by name, Ryder is 'a little taken aback…that they should be expecting' him (32). She formally introduces him to Boris: 'Mr Ryder's a very special friend' (33). Boris responds with the sulking hostility children often adopt before strangers. The reader is caught unawares when Sophie adopts the casual tone of a spouse broaching a familiar topic, as if resuming a previous conversation about buying a place of their own. Ryder's 'endeavour to jog [his] memory' (35) opens a door onto his blank recent past, in which he eventually recognizes his wife and a vague plan to acquire a family home. But the mention of their shared dream of a home instantly triggers memories of angry arguments over the telephone and of him 'shouting at her down the mouthpiece: 'You live in such a small world!'' (35)

The relationship seems fraught with tension and bitterness, miscommunication and divergent priorities. The partners are literally and figuratively worlds apart, enveloped in their own egotistic drives. They epitomise an archetypal model of inherently agonistic gender roles: a success-oriented man, overly concerned with professional excellence and public acclaim, and a woman with a nestling instinct, a talent for nurturing and a home-oriented creativity. Sophie is hardly the muse furthering his art, but a distraction, a hindrance to his artistic mission of saving the world from philistinism and moral chaos. While he sees himself as a legendary hero and saviour of humanity, he seems less homebound than Ulysses, and more inclined to yield to the lure of captors impeding his homeward progress. For him, Sophie is not the patient, world-anchoring Penelope, the symbol of the secure haven of his destination, but the ensnaring Circe holding him prisoner, though sometimes Ryder seems to yield to a desire for oblivion in the arms of this woman who doubles as homely wife and bewitching captor. Indeed, Sophie often acts like a temptress, enticing Ryder with a fantasy of home comfort, food and warmth. The two putative partners are temporarily united in a shared utopia of home and domestic bliss, only to wake up to the dystopia of emotional hurt, frustrated desires and mutual estrangement. Throughout the novel, they oscillate between the impulse to make amends and a deepening sense of their separateness. This dual dynamic is illustrated by their thwarted attempts to commune, which invariably end in dissension and disconnection.

The experiences of all the characters in the novel are patterned by this circular dynamic of utopian and dystopian visions, in which desire is constantly denied, but also miraculously fulfilled, so that frustration and wish fulfilment become alternative facets of the same experience. This cyclical pattern is Ishiguro's fictional replica of Freud's concept of the uncanny. Related to Freud's analysis of the symbolic displacements of desire and frustration in dreams, the uncanny encompasses both 'the sense of helplessness experienced in some dream states', and conversely, the 'most remarkable coincidences of wish and fulfilment' (Freud, *The Uncanny*, 248). Ryder's perpetual, dream-like disorientation, his losing his way to the apartment is a potent metaphor for his disconnection from his family, for a homelessness he both abhors and cultivates. As Pico Iyer remarks, the 'real theme of this profoundly lonely and harrowing book is disconnection.' (Iyer 22) Like many of Ishiguro's characters, Ryder resorts to scapegoating to appease his conscience and displace his inadequacy and guilt on the others. Blaming Sophie as the root of all 'impediments to wish fulfilment' (Shaffer 100) is his main strategy of self-consolation. Whenever things go awry, he displaces his own guilt and shame as anger with his eternally erring other, which helps him avoid responsibility for destroying his family, whose dissolution he regards as a mere matter of contingency.

Forever vacillating between commitment and disengagement, belonging and isolation, tenderness and egocentricity, Ryder alternately seeks and rejects the family's company and consolation. Their story unfolds as an unrelenting succession of failed attempts at togetherness. Each episode of communication breakdown and disconnection unfolds on a double temporal plane,

so that each present failure mirrors a similar past fiasco. Both present and past encounters illustrate aborted attempts at communication, in which the interlocutors seem intent on talking things over, only to postpone speaking until it is too late. Ryder emerges on an inadequate, hubristic and non-committal husband and father. Sophie's comment on his sham fatherhood prefigures a similar revelation later on, when it is hinted that Ryder's own childhood was burdened by the same plight, that of not being his father's biological son, either. These recurrent spatial, temporal and causal juxtapositions draw a parallel between Ryder's present and past familial disturbances. His confusion also serves to highlight that he re-enacts his childhood trauma in the present, albeit in the role of the erring, and errant, father.

Moreover, the symmetry between Ryder's past and present illustrates how the child's traumatic experience of a dysfunctional family environment is displaced onto the adult's family life, and is perpetuated in a cycle of disharmonic behaviours and role reversals, which shows that 'the dysfunctional qualities of Ryder's childhood family triangle are replicated in his adult family triangle' (Shaffer 109), and that his 'neglect of Sophie and Boris mirrors his treatment of him by his mother and father in the past' (Shaffer 111). As a husband and father, in his turn he 'repeats the cycle of family sickness that has blighted his own life', in a sadomasochistic drive to take 'out his rage towards his parents on Sophie and little Boris' (Allen 12). Ryder seems to inhabit a universe where consolation is as rare as healing, where unhealed wounds are cherished and perpetuated. Most of the novel's characters are caught in a web of sadomasochistic rapports in which the wounded inflict their own wounds onto the ones they are supposed to love. Though none of them can be said to deliberately hurt the other, they inflict pain out of sheer egotism or emotional paralysis. Emotionally crippled himself, Ryder causes his son's emotional imbalance. In this respect, his amnesia appears as a blessing in disguise, a shield against an unpalatable reality. It suddenly dawns on us why 'the precise nature of his personal life is as difficult for Ryder as it is for his readers to discern' (Shaffer 93), why he feels an outsider to a place which, as we infer 'via Ryder's vague and elliptical memories' (Shaffer 93) or from the others' reactions, is actually his family home.

Ryder's displaced sense of identity is the effect of his misplaced commitments. He undermines his chance of personal fulfilment for the sake of professional ambition. The public, professional persona dislocates and saps the energies of the private self. A hypertrophied version of Stevens, with his self-inflated idea of professionalism, Ryder sees himself as a redeemer of mankind and saviour of the world. The demands and responsibilities of his professional life provide his excuse for neglecting his family duties. Fuelled by his 'pronounced narcissism and egomania', his 'workaholism' is the manifestation of 'his constant need to feed his own ego' (Shaffer, 109, 110). Ryder's account of his shifting circumstances emerges as a cautionary tale about 'the ways in which role playing, the fabrication of a public façade, can eviscerate the private self' (Rubin 14).

Ryder's predicament is interpreted by Lewis in terms of Edward de Bono's categories of 'life-space' and 'self-space'. The 'life-space', or 'demand-space' is defined as the space of social engagement and performance, which circumscribes the inward-oriented self-space or 'coping space'. According to this model, the 'well-being of a person depends on the balance between his or her coping-space and demand-space, otherwise known as the cope/demand ratio' (Lewis 116). When the demand space impinges on the limits of the self-space, the individual becomes dysfunctional at the personal level. Ryder 'cannot cope with the demands foisted upon him […] and so his life-space suffocates his self-space' (Lewis 116).

In the book's last scene, Ryder tastes the bitter fruits of his wilful alienation of his family. He sees his wife and son board a tram the morning after the concert and makes a last lame attempt at reconciliation, which is they harshly deny him. It is symbolic that the final 'disintegration of his family life, and their failure to find a place called home' (Lewis 104), are enacted on a moving tram, whose perpetual, circular itinerary becomes a trope for Ryder's ultimate homelessness. Literally afloat, this rootless 'artist of the floating world' is left riding towards an uncertain destination, most probably farther away from his alien, unremembered self and self-space.

BIBLIOGRAPHY

Allen, Brooke. 'Leaving Behind Dreams for Nightmares'. *Wall Street Journal*, 11 October 1995.

Chaudhuri, Amit. 'Unlike Kafka. *London Review of Books*, 8 June 1995, 30-31.

Freud, Sigmund. *Five Lectures on Psycho-analysis*. New York: Norton 1961.

Ishiguro, Kazuo. *The Unconsoled*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Iyer, Pico. 'The Butler Didn't Do It, Again.' *Times Literary Supplement*, 28 April 1995, 22.

Kauffmann, Stanley. 'The Floating World'. New Republic, 6 November 1995, 42-45.

Lewis, Barry. *Kazuo Ishiguro*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Passaro, Vince. 'News Flash from an Old Island'. *Harpers*, October 1995, 71-75.

Shaffer, Brian W. *Understanding Kazuo Ishiguro*. University of South Carolina Press, 1998.

Swift, Graham. 'Kazuo Ishiguro'. *Bomb* (Autumn 1989), 22.

Vorda, Alan. Herzinger, Kim. 'An interview with Kazuo Ishiguro'. *Mississippi Review* 20/1991.

Wong, Cynthia. *Kazuo Ishiguro*. Tavistock: Northcote House, 2000.

FEMININE IDENTITY AND EXILE IN TWO FRANCOPHONE WRITERS' WORK: ABLA FARHOUD AND FELICIA MIHALI

Elena-Brânduşa Steiciuc
Prof., PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The two novelists on which our research focuses have in common their leaving behind the origin culture, in order to live and create in a new space and in a different language: French. The Lebanese born Abla Farhoud ("Le Bonheur a la queue glissante") and the Romanian born Felicia Mihali ("Dina"), who both are "migrant writers" in Québec; describe the exile experience and its impact in building the feminine identity. Our article also deals with such topics as: memory, the go-between two different cultural patterns, the migrant status, the feminine/masculine relationship.

Keywords: *feminine identity, exile, Francophone novel, Abla Farhoud, Felicia Mihali*

Toutes les deux « écrivaines migrantes » au Québec, Abla Farhoud et Felicia Mihali ont en commun beaucoup plus que l'appartenance à la même catégorie d'auteurs, qui puisent leurs sources dans ce perpétuel va-et-vient entre l'espace des origines et le nouveau pays qui les accueille. Quittant le Liban, respectivement la Roumanie, pour l'univers multiculturel du Canada, les deux romancières vivent et créent dans une langue qui n'est pas la leur : le français. Dans leurs romans, toutes les deux évoquent l'expérience de l'exil et son rôle dans la construction de l'identité féminine, entretissant ces grands thèmes à des filons sous-jacents, qui sont présents dans la presque totalité de leur œuvre : la mémoire, la relation masculin-féminin, le statut du migrant et son incessant combat pour l'intégration dans une société dont il ne connaît pas les codes.

On le sait très bien, l'exil – en tant que situation existentielle - est un thème sur lequel l'humanité a médité depuis les temps mythiques où Ulysse rêvait de réintégrer la terre natale et surtout son chez soi. Pour ce qui est de l'extrême contemporain, le phénomène complexe des migrations et de l'exil qui s'ensuit a été analysé dans les perspectives les plus diverses, avec les méthodes de plusieurs sciences. Dans un texte très connu, provenant de la recherche en études postcoloniales, *Reflexions on Exile,* Edward W. Said donne une des définitions les plus profondes du phénomène : « It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. »[1] Être *exilé* et *femme,* voilà ce qui complique l'existence et les deux romancières dont nous nous occupons ne manquent pas de jouer, dans leurs écrits, sur les significations multiples de ce double statut.

Le bonheur a la queue glissante d'Abla Farhoud est un roman construit sur le mode musical du contrepoint, dans lequel le discours intérieur du personnage central, Dounia - une vieille Libanaise vivant au Canada, mère de six enfants et grand-mère cinq fois – fait alterner les couches temporelles du passé et du présent, dans une remémoration de toute son existence. Il y a aussi une alternance entre les deux cultures dont elle fait partie (Orient/Occident, Liban / Québec), dans un va-et-vient plein de dramatisme, transmettant le poids d'une mémoire chargée de blessures, de frustrations et d'échecs. Peu à peu se révèle le thématisme complexe de l'identité aux prises avec un environnement social et culturel complètement étranger, ce qui renvoie à la problématique des rapports entre les cultures,

[1] Edward W. Sais, *Reflexions on Exile*, Harvard University Press, 2008, *p.* 8.

entre les langues, entre les générations d'une même famille, séparées par le moule culturel dans lequel elles dont formées.

L'histoire de cette femme libanaise peut se lire comme le parcours d'un être vulnérable, qui grandit dans une société patriarcale, à une époque où « le sexe faible » n'a pas le droit de s'affirmer et de manifester ses désirs, ses idées, vivant toujours à l'ombre de l'homme, père ou époux. Mariée par son père à Salim, jeune homme convoité par beaucoup de filles, Dounia a dû supporter pendant les cinquante ans de leur vie commune l'autorité et la domination de celui-ci, pour lequel elle a beaucoup de tendresse, mais qui traite son épouse comme si elle était sa propriété: « En cinquante ans de mariage je n'ai jamais réussi à le faire changer d'idée sur rien. Je me demande à quoi je sers. Nos discussions tournent vite en querelles. […] Aucune petite attention, jamais, aucun geste affectueux, il est même jaloux de l'affection que mes enfants et petits-enfants ont pour moi » [2]

Comme on peut le voir tout au long du texte, les incursions de Dounia dans sa mémoire ont une fraîcheur particulière, car cette femme n'a pas oublié son héritage linguistique et culturel. D'ailleurs, son discours est parsemé de proverbes arabes (comme celui qui donne le titre du roman, *Le bonheur a la queue* glissante) ce qui prouve que, même en terre lointaine, la Libanaise se sent fortement attachée au *pattern* culturel dans lequel elle avait grandi.

Parlant de la condition de l'exilé dans son ouvrage *L'entre-deux. L'origine en partage,* Daniel Sibony affirme que cela constitue « une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. » [3]

Le personnage central du premier roman d'Abla Farhoud a vécu toute sa vie la condition de l'étranger, de l'être sans attaches : au moment de son mariage, dans le village de son mari on l'appelait par le nom de son village d'origine. Au Québec, les membres de sa communauté sont tous désignés par le terme de «Syriens », alors que – revenus au Liban pendant une brève période - on les appelle « les Américains ». On pourrait dire que Dounia est confrontée à un exil perpétuel, car elle est étrangère à ce qu'il y a de plus cher au monde pour une femme : sa descendance. La narratrice est illettrée et donc elle ne peut pas lire les livres que sa fille Myriam écrit dans une autre langue que la sienne, tout comme elle a du mal à comprendre, au Canada, les films et les actualités à la télé.

Dans cet *entre-deux* quotidien, la vieille Libanaise ne cesse de mettre en parallèle le Québec où elle vit et le Liban d'où elle provient. Pourtant, contrairement à d'autres personnages d'exilés, elle ne perçoit pas le nouveau pays comme un espace des difficultés insurmontables. Le Canada francophone où elle arrive dans les années 50 du XX^{e} siècle devient vite un endroit familier, où cohabitent des gens provenant des pays les plus divers, car ici le multiculturalisme est une stratégie politique prioritaire. En même temps, force nous est de remarquer que, dans son monologue intérieur, Dounia considère la société de consommation nord-américaine - où les maisons débordent d'objets inutilisés - avec une certaine distance ironique, avec un regard de « bon sauvage » qui fait semblant de ne pas comprendre le consumérisme constitutif du mode de vie occidental :

« Pourquoi tant de choses ? Ici les espaces de rangement d'une maison doivent être aussi grands que l'espace pour vivre…Même moi, j'ai une machine pour laver la vaisselle, une pour laver le linge, une pour le sécher, une autre pour balayer, une pour broyer les pois chiches, une autre pour hacher la viande et une autre encore pour faire des jus. Et pourquoi ?

[2] Abla Farhoud, *Le bonheur a la queue glissante,* Montréal, TYPO, [1998] 2004, p. 57-59.
[3] Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage,* Paris, Seuil, [1991] 2003, p. 11.

Est-ce que je suis plus heureuse, moins fatiguée ? On a inventé toutes ces machines pour le confort. Mais le confort se paie, alors on travaille plus et on est encore plus fatigué. »[4]

Prenant comme objet d'analyse sa propre famille, Dounia déplore l'installation d'un nouveau type de relations entre les générations et la rupture qui s'ensuit, en exil : les parents (la génération des premiers immigrés) doivent abandonner la mentalité patriarcale et se contenter des quelques occasions où la famille peut être réunie, des visites plus ou moins espacées de leurs enfants et petits-enfants. Dans ce contexte, il y a pourtant transmission de l'héritage culturel, et cela se fait surtout par la filière féminine : une des filles de la narratrice, Myriam, écrivaine, recueille les propos de sa mère, possible source pour un nouveau roman, textes primaires dans lesquels le fil de la mémoire traverse d'un bout l'autre les dires de la vieille femme, comme dans une tentative de sauver ce qui est voué à la perte et l'oubli.

Contrairement à l'héroïne du roman précédent, Dina – personnage éponyme du roman publié par Felicia Mihali à Montréal, en 2008 - est une jeune femme de l'extrême contemporain, qui gagne sa vie durement dans l'espace balkanique post-totalitaire. L'histoire de la petite coiffeuse roumaine Dina et du douanier serbe Dragan apparaît dans les interstices d'une réflexion plus ample de la narratrice – une écrivaine d'origine roumaine qui vit à Montréal – sur l'exil, les racines, la langue, l'identité. Au cours de longues conversations téléphoniques avec ses parents, la narratrice apprend la mort de son amie d'enfance et l'expérience du deuil l'amène à reconstituer dans le menu détail la relation ambiguë – contradictoire et irrépressible à la fois -, que Dina avait entretenue avec Dragan.

Par cette stratégie narrative, le lecteur apprend que, dans le contexte des années 90 et de la guerre en ex-Yougoslavie, des pénuries terribles - surtout en combustibles pour les voitures -, généraient une contrebande florissante. Il y avait, chaque jour, depuis la petite ville roumaine de T., un véritable exode de gens qui allaient vers le pays voisin, la Serbie : de petits trafiquants ou bien des chômeurs à la recherche d'un travail. L'autorité serbe, représentée par le douanier Dragan, est incorruptible, car l'inflexible gardien, qui avait été mutilé dans les combats récents, continue dans ce poste la guerre, à sa manière : *«* les ennemis étaient maintenant les Roumains, femmes, hommes et enfants, tous ceux qui envahissaient son pays en détresse, à vélo, en auto ou à pied. Il était le seul qui, pendant les fouilles pratiquées dans son bureau, frappait les hommes de sa matraque. C'était la guerre, bon sang, pas le marché du dimanche ! »[5]

Dina traverse chaque jour la frontière pour travailler dans un salon de coiffure serbe et, de cette manière, elle attire l'attention de ce cerbère par son insolence et par le refus constant de se plier à ses avances. Elle n'a, d'ailleurs, qu'un pauvre statut de travailleuse clandestine dans un pays étranger où son sort dépend uniquement du bon vouloir de l'homme. Une relation de haine et d'attraction égales en intensité commence à poindre entre l'homme et la femme. Dans le contexte du nationalisme bien spécifique aux Balkans, entretenu par les diverses propagandes de l'époque, Dragan agit en petit tyran, qui aime humilier l'insignifiante femme étrangère. En guise de réponse, Dina adopte une attitude de mépris exagéré et de rébellion chaque fois qu'elle se trouve devant le douanier, se ralliant entièrement à la cause de son « peuple souffrant ».

Si tout les oppose dans la vie sociale, le Serbe et la Roumanie s'entendront à merveille au niveau de la corporalité, car leur relation est construite sur le principe de toute relation *victime-bourreau*. Acceptant de vivre dans l'appartement cossu de Dragan, l'homme qui contrôle sa vie, la jeune femme découvre avec stupeur une relation érotique accomplie,

[4] Abla Farhoud, *ibidem*, p. 94.
[5] Felicia Mihali, *Dina*, Editions XYZ, 2008, p. 94.

car, selon le commentaire de la narratrice, « leur sexes avaient trouvé la sagesse primordiale. »[6]

La relation ambivalente entre le tout-puissant douanier serbe et la banale coiffeuse roumaine est fondée sur l'attraction de l'autre, de l'étranger, adoré et détesté en égale mesure, mais aussi sur le magnétisme que répand le pouvoir. Transposant ce rapport de forces instable et inégal de deux êtres humains à l'échelle planétaire, la narratrice ne peut s'empêcher de comparer l'échec du couple Dragan-Dina à celui des rapports entre les grands de ce monde et ceux qui en dépendent, car les mêmes ressorts semblent gouverner le niveau individuel et niveau collectif :

« Leur relation serait toujours antagoniste, une relation entre un grand pouvoir et une petite colonie, entre un vainqueur et un vaincu. Ils n'avaient qu'à vivre autant que possible sous les auspices de leur rencontre, causée par la guerre, par la chute du communisme, par cinquante années d'erreurs, de disette et d'humiliations. Chacun devait se résigner à sa portion de malheur. Ni le dominé, ni le dominant ne pouvaient être heureux. Chacun tirait une faible revanche des tourments de l'autre, mais se réveillait chaque matin encore plus seul et plus misérable. » [7]

Revenue dans son pays, prisonnière d'un monde post-historique où il n'y a pas d'espoir pour les vaincus, Dina se donnera la mort, comme seule alternative possible à une existence morne, dans un univers désacralisé. À l'autre bout du monde, la narratrice du roman *Dina* – certainement un *alter ego* de Felicia Mihali – vit toute l'aliénation de l'être transposé dans un autre espace, mais en même temps elle se débat pour comprendre et intégrer la nouvelle société où elle a choisi de s'établir. Pour la narratrice, le fait de passer en revue la triste biographie de son amie d'enfance est une manière de revisiter l'espace des origines et de considérer la distance de plus en plus grande qui la sépare du pays de ses racines. Pour elle, l'exil est une manière de mieux se comprendre, de mieux cerner les motivations de son existence, où elle doit se créer une place dans la culture d'accueil.

Dounia et Dina sont les deux faces d'une même identité, d'une même tentative de faire face aux défis d'un monde dont elles ne détiennent pas tous les codes et dont elles confondent parfois les repères.

Les deux correspondent à la définition que Seidel donne de l'exilé, qui « vit dans un endroit et se rappelle ou bien projette la réalité d'un autre endroit »[8], car elles n'ont pas les moyens de vaincre l'aliénation constitutive de leur état. La Libanaise accepte plus facilement l'altérité qui l'entoure, car elle sait qu'elle fait partie d'une communauté, restreinte ou élargie (sa famille, les Libanais vivant au Canada) au sein de laquelle il y a une certaine solidarité, tout comme elle a pu compter sur le soutien de divers membres de la société d'accueil. La Roumaine vit dans l'isolement et, confrontée à ce qu'elle ne peut pas comprendre (un nouveau pays, de nouvelles structures sociales en Europe de l'Est), elle choisira un exit de scène nullement glorieux, tout comme sa vie.

Abla Farhoud et Felicia Mihali projettent dans leurs personnages féminins tout l'éventail d'incertitudes, de frustrations et d'échecs qui sont la part de l'être déraciné, muré dans la domination et dans un état subalterne. Entre les deux cultures, entre les deux langues, entre les deux mémoires, Dounia et Dina marquent, néanmoins, une prise de conscience du statut de femme et leurs histoires peuvent être lues comme une réaction – et une victoire – contre la peur, contre la fatalité, contre l'oubli.

[6] *Ibidem*, p. 60.
[7] *Ibidem*, p. 148.
[8] Michael Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, Yale University Press, 1986, p. 10.

BIBLIOGRAPHY

Farhoud, Abla, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, TYPO, [1998] 2004.

Mihali, Felicia, *Dina*, Montréal, XYZ Éditeur, 2008.

Said, Edward W., *Reflexions on Exile*, Harvard University Press, 2000.

Seidel, Michael, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven; Yale University Press, 1986.

Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage,* Paris, Seuil, [1991] 2003.

ANGELA CARTER'S THE MAGIC TOYSHOP APPROACHED VIA TRAUMA THEORY AND KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY

Clementina Alexandra Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad, Stela Pleşa, PhD student, University of Craiova

Abstract:The paper expands upon Angela Carter's novel The Magic Toyshop approached from a twofold perspective: Balaev's Trauma Theory and Kelly's Personal Construct Theory. On the one hand, the novel tackles the characters' struggle with memory and reveals how recalling and telling one's story can change the characters' defensive patterns and drive them to resituating themselves in relation to their traumatic experience. By seeing trauma situationally-driven, Carter features the protagonists growing more aware so as to work their way out of denial and discover ways of resisting and finally rejecting people and situations that silence and devalue them. On the other hand, the paper also focuses on Kelly's Personal Construct Theory which reveals how a person as a 'personal scientist' can get involved in an adventurous 'personal inquiry' into the 'unknown', make sense of the surrounding world, experience the symbolic death of their old damaged self and recover their lost identity.

Keywords: Angela Carter, Balaev, Kelly, trauma theory, personal construct theory

Angela Carter is a Canadian author whose novels are an interesting mixture of real and non real. "The Magic Toyshop" is among her best known literary contributions whose basic feature is "magic realism" (Grigore, 96). This literary artifice has led us towards a twofold approach, on the one hand Trauma Theory and , on the other, George Kelly′s psychology of personal constructs.

Our paper firstly attempts to spot out the way trauma has been approached by various scholars ever since 1996 when Cathy Caruth's study "Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History" set up a theoretical trend that pioneered "a psychoanalytic poststructural approach" (in Balaev, 1). The study suggests that trauma should be regarded as "an unsolvable problem of the unconscious that illuminates the inherent contradictions of experience and language" (10). This Lacanian orientation arises from Caruth's conceiving trauma as "a recurring sence of absence", special emphasis being laid on "linguistic indeterminary and ambiguous referentiality" (1). This classical model promoted the "unspeakable void" (10 as the most significant concept in criticism. In promotig the aspect of "trauma's irreversable damage to the psyche" (1), the clasical model relies on "the asumed inherent neourobiological features of trauma that refuse representation and cause dissociation, thus emphasizing the fact that profound suffering arises from a profound source" (1).

On the other hand, alternative models depart from those who view trauma as unrepresentable and favour the influence produced by trauma upon language, perception and society, closely considering the social and cultural contexts of traumatic experiences. Instead of rejecting the fact that the knowledge of an extreme past experience can not be known, the pluralistic models are focused on the relation between language, psyche and behaviour. They recognize both the "neurobiologic and social contexts of experience, response and narratives and the possibility that language can convey the variable meaning of trauma" (Balaev, 9) without disregarding the fact that social, semantic, political and economic factors are to be found in the experiences and recollections of those who experienced traumatic events.

The nuanced comprehension of the relationship among consciousness, trauma and language has allowed Balaev to introduce the idea of the formation of a "unitary self" and the "possibility of recuparation and growth" (9) as concerns the traumatic experiences. It is from this vantage point of a "unitatirian self" (9) and its possible recuperation and growth that we have chosen Kelly' Psychology of Personal Constructs as a valuable methodological instrument to decode the meaning

of Carter's novel, resorting to constructs belonging to trauma theory whenever they offered additional interpretative support.

Kelly's theory is focused on regarding a person as "a personal scientist" and on how he can get involved in an adventurous "personal inquiry" into the "unknown" (Miller, 184) and make sense of the surrounding world. For Kelly, to engage in personal inquiry means to explore aspects of imagination and those issues concerned with human behavior. Miller, in his article on Kelly, insists on the psychologist's concept of the self "as if" it were "a community of selves" (189) and on the fact that personal reality must be related to "feelings", "felt engagements", not to "the events described" (189). As such, "The Magic Toyshop" is based on two pairs of three orphans and their felt engagements to one another. They are the fifteen-year-old Melanie, her sister- the five-year-old Victoria together with the twelve-year-old brother, Jonathan, all obliged to leave their home and live with the maternal uncle, Philip, after the death of both parents in a plane crash. This first "community of selves" meets the other three orphans – aunt Margaret and her two young brothers, Finn and Francis, all recently arrived from Ireland and which represents the second "community of selves" (189). What they share in common is Philip's house. Margaret, Philip's wife, is introduced to us as having been mute ever since she got married to him only to recover her speech ability when she is released from her husband's tyrannical behavior at the end of the novel. They all have a grudge against Philip. Finn hates his violence, Francie dislikes him because he is Margaret's incestuous lover, Melanie hates his frightening and unfriendly house where the bathtub and warm water are a luxury and where she is forced to face poverty, his misbehavior and his primitive tyrannical attitude. This unfamiliar background totally deprived of any sign of "romance" constitutes itself as a summation of the after-Modernist features of Carter's novel.

Following Kelly's model we gradually get to what each and every member of the two communities of selves is feeling. Moreover, we become familiar with uncle Philip's house, which, for the sake of convenience, can be regarded as a "tight-box-like" (189) place. Such an approach based on a concrete image facilitates an imaginative journey on the part of the reader confronted with a completely unimaginative environment. All the characters can be approached following Kelly not only as looking at the "box- like" house but as being in it (as accepted inhabitants of this unfriendly home).

The articulation of what is being felt within the box-like house is symbolically rendered through Margaret's dumbness ever since the wedding day. By entering Margret's "zone of the unspeakable", we share Balaev's opinion that it "sets off a chain of associations" that give rise to "intense anxiety precisely by making her dumbness significant and rendering it traumatic" (10). Her dumbness is traumatically increased by religiously wearing a silver "collar", designed and manufactured by Philip for her, which almost "chokes" her and which was imposed on her to wear all the time as a sign of their neverending union. Her split-off self reveals itself in Margaret and Francie′s incestuous relation which is another proof of the lack of any romantic involvement in the previously commented marriage relation. Margaret's splitting and depersonalization "stand as the locus of unspeakible" (10), the most significant proof of her traumatic life experiences.

The traumatic chain of associations becomes visible through another character Finn who is rather unlike to provide any romantic relief for Melanie. He washes for the first time at the end of the novel, which makes Melanie happy and content ironically showing the fact that her expectations of romance hardly existed at all in that house where "they lived like pigs". In spite of such an unfriendly environment, Finn seems to be destined to marry her being the only young man available. Anyway, he is the one to rescue her from the house set on fire by Philip himself. The end of the novel is ambiguous: "Nothing is left but us.At night, in the garden, they faced each other in a wild surmise".

And yet, Kelly′s psychological model is ultimately focused on "significant changes in awareness" (in Miller, 202). Carter's novel offers a lot of details apparently frightening and rather irrelevant, until the reader realizes their profound moral connotations. Such details are provided

only by Melanie, as the novelist allows no other point of view, offering no clue at all regarding what goes on in the mind of the other characters.

Melanie's basic concern seems to be her attempt to come of age pursuing the role model offered by her mother, on the one hand, and by women's portraits from fiction and painting drawn by men. The photograph of her mother's wedding symbolizes her inner drive for sexual initiation. It is further enriched with images charged with romantic connotations taken from fiction and art books.

By putting on her mother's bride gown, Melanie's search for femininity unconsciously turns her into an aesthetic object meant to be desired, worshipped and finally possessed. And yet, the fantasy playacted in her room "leaves her vulnarable in the real world" (Goertz, 214).

We assume that her symbolic sexual initiation by putting on her mother's dress brings about the collapsing of her idyllic childhood world materialized in the novel by the confortable family countryside mansion. The movement into uncle Philip's London house leads to her experiencing the dystopian world of adulthood specifically rendered in the novel through the depiction of patriarchal authority, unsympathetic atmosphere harshened by the hard and humiliating domestic work she has to do coupled by her responsability for her brother Jonathon and her baby sister Victoria.

Lack of hope and confusion somehow have led us to consider Carter as being concerned with “rewriting Modernism” itself (Vianu, 110). And yet, the confusion created on purpose by Philip is meant to inspire fear to both characters and readers so that the theme of madness could be genuinely dealt with. An explicit exposure of Philip's "pathology" (Balaev, 56) that will finally cause his downfall arises from Carter's depiction of his madness closely related on the one hand to the magic toyshop and, on the other, to his secret hobby, the puppet theatre. This unusual background offers Melanie the opportunity to change, “to grow in awareness”, in Kelly’s terminology.

Actually, Melanie’s growth starts when she wears for a few moments her mother’s wedding dress. It proves to be the wrong choice because she keeps on considering it a bad omen (soon after it the plane crashed and both parents died). Full of anxiety, she locks herself out in the cold night, destroys the dress, cuts herself all over, climbs up a tree, only to return to the house naked and horrified.

The second significant moment in her growing awareness is related to the moment when uncle Philip sends Melanie a “jack-in-the-box” as a gift, which terrifies her. The syntagm “jack-in-the-box” sends us to the three possible meanings attached to it. Firstly, the box itself, on opening it, releases a frightening figure. This figure can be related to the second meaning, namely that of a humbag, or a fraud – which represents uncle Philip’s real nature. This meaning can be closely associated with his hobby, that of running a secret puppet theatre, he - being the chief puppeteer. The puppets are used occasionally for the “enjoyment” of the six orphans only on special Sundays or holidays when, driven by fear, all applauded frenetically. Actually, he despises children preventing baby Victoria to touch any of his toys. Philip's pathological "spite" regarding all the relatives he interelates with is activated by his "psychology of obssession" (Balaev, 54) materialized in his repeatedly traumatizing them.

The triumph of one of Uncle Philip's traumatizing mechanical devices is rendered as follows:

"He took a cardboard box and from it drew a toy consisting of two monkeys with bright brown fur and boot-botton eyes. One monkey wore a pin-striped suit, beautifully made in miniature, and the other a black dress, just a finely made. The male monkey held a tin fiddle, the female a tin flute. They stood on a tin dais enamelled red. Melanie felt a twinge of discomfort. Smiling blandly, Finn turned a key. The furry moved. Tin bow drew across strings, tin flute moved against furred mouth. From a musical box in the base issued a thin, clear parody of last night's music and the monkeys tapped their feet" (65).

Carter is rewriting modern writers such as Dickens (through his villains, orphans, poverty, human meanness, hard work for children, fear), or Yeat’s poem “Leda and the Swan”. The latter is

exploited by Carter under the form of a “swan-puppet” show when Philip wants to use Melanie as Leda. The show can be related both to the issues of popular culture in Middle Ages, located on the borderline between art and life, according to Bahtin and to Greek mythology, with Zeus, symbolized by the swan, emerging from Olympus in order to seduce a modestly born mortal and make her progeny acquire a divine or semi-divine status. Instead of relying on Balaev's concept of abduction approached by him as "'reasoning through which creativity manifests" (32), due to the fact that no character is allowed to manifest his or her creativity in any particular way, we assume that such textual references (the swan-puppet show) should be approached through the "psychology of obssession" activated under the form of "spite" through which Philip affirms his pleasure in causing traumatic distress to those closely concerned with it.

However, following the trend set by the author through depicyting Melanie's teenage sexual fantesies associated with her wrapping herself in her mother's bridal gown, we opine that the girl enjoys to a certain extent the role she has been invested with in the paly, offering her the occasion to contemplate herself once again as "a desired object": "All at once, Melanie was back home and swathing herself in diaphanpous veiling before a mirror. Melanie would be a nymph crowned with daisies once again; he saw her as once she had seen herself. In spite of everything, she was flattered" (141). Uncle Philip's patriarchal dystopian life philosophy allows hardly any spiritual freedom at all to the chidren he is in charge of. Moreover, he disregards Melanie's actual potential being concerned only with her functionality in the puppet show.

After the show Melanie goes temporarily mad, Finn gets drunk and destroys the swan, burying it in the garden. It is the first proof that he cannot stand the idea of the swan having raped Melanie because he is in love with her. Apparently, Philip’s swan puppet show suggests death (Vianu, 111). And yet, there is the promise of regeneration through making Finn rebel and destroy the magic toyshop. It can be interpreted as Carter's suggetion regarding a possible way of "depathologizing normal responses to horrible experiences" (Balaev, 133).

As concerns Philip, this mad puppeteer, he sets fire to the house in a burst of fury, violence and insanity. Here is another rewriting of a Modern author, namely Charlotte’s Bronte’s Jane Eyre. If the mad former wife sets fire to the house, the main character being struck blind and rescued by means of Jane Eyre’s devotion and affection, in Carter’s novel, Philip’s fire offers another form of relief. Finn rescues Melanie from the house on fire and even if there is little hope for romance, the ambiguous ending does not prevent the reader from imaging whatever he wants about their future relationship.

As concerns the other characters they consider themselves free, eager to run away and survive somewhere in the wide world. It is the case of Margaret, Francis and Victoria. Jonathan disappears from the stage, while Philip is totally lost trace of, nobody caring whether he is still alive or dead. Carter has actually activated "the survival scheme" (Balaev, 133) for her characters and has demolished the power operation initiated by Philip.

Getting back to Miller’s approach to Kelly, he stresses the idea of using “living words” in “living ways” as “gateways to a new and powerful psychological reality”. It is only obvious that each and every word employed by Carter expresses, in a “living way”, a reality which is not beyond reality, but an undesired projection of life itself (Vianu, 112).

Since Kelly’s basic assumption is that “man is a form of motion”, this potential fluidity has been exploited by us in the sense that all the orphans are not only in the box (the magic toyshop) they are the box, having physically and spiritually identified themselves with one another as victims of Philip, the mad puppeteer, who, as Jack did, sprang out of the box, only to push the other into it. Further exploiting such imaginative moves, we assume that the end of the novel, where the characters are somehow caught in the house on fire only to miraculously be rescued by one another, can be again interpreted resorting to Kelly’s model. According to Kelly, the box in no longer made of cardboard, but of skin and adds “and not only this, but the box feels like a womb”. Fire and death have symbolically been interpreted by psychologists as a “womb”.

Jack-in-the-box can be related to the third meaning, that of fire works, as, for the other people, the house on fire looked like some sort of fire works, spreading all around. Here comes the moral lesson. Inside the house, as if they were pushed back into their mother's womb, they experience a symbolic death, the death of their old, damaged, horrified, dark self and the recovery of their lost individuality. This is the kind of transformation of awareness mentioned by Kelly that each character accomplishes within Carter′s novel in spite of their repeated traumatic eperiences.

BIBLIOGRAPHY

Carter, Angela. *The Magic Toyshop*. London: Virago, 2006

Balaev, Michelle, ed. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2014

Goertz, Dee. '*To Pose or Not to Pose: the Interplay of Object and Subject in the Works of Angela Carter'*. British Women Writing Fiction. Ed. Abby H.P. Werlock. Tuscaloose: U of Alabama P, 2000

Tucker, Lindsey, ed. *Critical Essays on Angela Carter*. Broadway, NY: G.K. Hall and Co., 1998

GLOBALIZATION PERCEIVED AS AN EXTENSION OF THE BATTLE FIELD

Nicoleta Sălcudeanu
Main Researcher II, „Gh. Șincai" Institute of Social Sciences and Humanities, Târgu Mureș

Abstract: Globalism is governed by the commercial ideology of commodity and consumption, while the vital ideology of culture breathes through all pores the illusions of uniqueness. However, we must distinguish between globalization and globalism, in the triad that is formed together with the cultural field. Distinctions in themselves could be the material for a stand-alone treaty. What is worth to emphasize is that globalism is the superstructure, the ideology of globalization. Globalization is a given and you can not oppose it, it is the result and the mirror of the level of technology at the moment. To oppose it would be as if you were opposed to a wave of tsunami. Globalism, however, as an economic and financial ideology, like any ideology, contains its dose of dogmatism.

Keywords: globalism, globalization, culture, marxism, capitalism, consumption.

Moda demitizării în cultura română a devenit una din cele mai dogmatice forme de "actualism" ce poate produce uneori rezultate ridicole, dacă nu chiar grotești. Cât comic și cât echivoc poate conține o lamentație a lui Eugen Negrici, în altfel lăudabila lucrare *Iluziile literaturii române*: „Ne dăm sau nu seama, clasicii ne obligă să le recitim zilnic crezul, ne supun unui viol estetic şi ne constrâng să înghiţim zilnic de bunăvoie şi cu entuziasm, ca pe o fatalitate, azima modelului la etern şi imuabil"?[1] Un răspuns magistral vine de la Eugen Simion: "Violul estetic (...) este provocat nu de obligația de a citi pe clasici (obligație, de altfel, relativă impusă de școală!), ci de interdicția de a-i citi și de interpretarea lor tendențioasă, politică, adică de falsificarea mesajului lor estetic".[2] Subliniind firescul acțiunii de reexaminare a arhivelor "din nevoia continuă a schimbării de unghi exegetic", absolut legitimă, istoricul Alexandru Zub amendează însă defetismul cu orice preț: "Demitizanții din ultimul sfert de secol au mers cam departe sub acest unghi, rescriind practic, abuziv, marile capitole din istoria noastră, implicit pe aceea a tranziției postcomuniste. Măsura, *justa măsură* se cuvine însă a fi respectată în orice analiză sau reconstrucție, dacă se dorește o mai bună apropiere de adevăr"[3]. Când vorbim de "justa măsură" e bine să ne amintim că principalul promotor al demitizării este tot un istoric, Lucian Boia, ale cărui lucrări frizează mai degrabă fiorriturile eseistice și stilistice decât documentul probator care să vină în sprijinul adevărului istoric. Pot exista obiecte culturale absolut respectabile, seducătoare chiar, dar cu un conținut periculos de "sare, zahăr și grăsimi", osatura ideatică subordonându-se mai degrabă zonei de marketing cultural, iar din punctul de vedere al ideologiei culturale pot avea, și ele, un termen de valabilitate limitat. Când demitizarea nu propune nimic în loc și ajunge să se manifeste ca scop în sine, ca negație saturată, ea se transformă instantaneu într-o formă de conformism, fie și sub masca nonconformismului. Neghiobia inteligenței nu e tăcută, e vioaie, belicoasă chiar, şi face prozeliţi. Mediatizarea neghiobiei preia şi multiplică un produs, inducând impresia culturii înalte.

[1] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române,* Edit. Polirom, București, 2008, p. 37.
[2] Eugen Simion, *Fragmente critice*, vol. VI, *Ne revizuim, ne revizuim...*, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2009, p. 160.
[3] Angela Martin, , *Ascensiuni interioare*, interviuri și portrete, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 218.

Artele plastice par a fi un domeniu inepuizabil de manifestare a prostiei inteligente. Poate și fiindcă, alături de muzică și alte arte nonliterare, descifrarea obiectului artistic presupune un grad mai inalt de competență, fapt ce poate intimida. La celebrul Centre Pompidou, din Paris, prin însăşi organizarea expoziţiei, între etajul cinci (artă modernă) şi etajul patru (artă contemporană), şi prin diluarea progresivă a densităţii conţinutului şi mesajului, se instaurează o subtilă, invizibilă, linie de cezură. Văzut de sus în jos, dinspre modern către contemporan, parcursul artelor plastice pare din ce în ce mai rarefiat de sens, declarativul se substituie aluzivului, nonsensul sensului, vibraţia şi sensibilitatea fac loc utilitarismului şi decorativului pur, arta se transformă în design. Desigur nu în totalitate, excepţiile sunt la locul lor. Dar impresia generală aceasta este. Fenomenul contemporan, prin imanenţa sa, e mai greu de organizat axiologic. E posibil că acesta va supravieţui tocmai prin acele excepţii, nicidecum prin fronda atât de predictibilă şi obositor de repetitivă. Ostentaţia pare să guverneze etajul patru, devenind normă, fiind, prin urmare, mai ameninţată de desuetudine. Este mult mai greu, la etajul patru, să discerni între ceea ce reprezintă artă adevărată şi şarlatanie sau impostură. Poate de aceea întâlneşti la tot pasul vizitatori egal extaziaţi în faţa oricărei lucrări, vizitatori cu priviri constant extatice.

Diferenţa o poate face distincţia operată de G. Călinescu, într-un interviu cu Ion Biberi, între "omenesc" şi "umanitarism". "«Omenescul» e un conţinut, «umanitarismul» o atitudine, o «ideologie».[4] În acelaşi volum de interviuri, cam acelaşi este crezul lui Petru Comarnescu, exprimat, de altfel şi în eseurile sale (*Om, natură şi Dumnezeu în plastica românească, Valoarea universală şi românească a lui C. Brâncuşi, Om şi peisaj*). Comarnescu observă cu îndreptăţire că "Arta s-a des-humanizat în ultimele decenii. Portretul semnificativ, care a făcut gloria unui Rembrandt, Da Vinci, Velasquez – a dispărut. Drama omului nu se mai vede nici în pictură, nici în sculptură, nici în muzică. Se face mai mult o artă pentru ochi sau numai pentru urechi, dar nu pentru întreaga noastră fiinţă umană. Tehnica a depăşit şi în artă, ca şi în civilizaţia noastră, spiritualitatea. Toate progresele tehnice, rafinamentul sensorial, muzicalitatea poeziei, cromatismul picturii, constructivismul geometric sau atonal, sunt bunuri câştigate, care mâine vor sluji spiritualităţii humaniste într-o sinteză nouă sau chiar într-un stil, ce lipseşte epocii actuale" [5]. Autodeclarat neo-umanist, să fi anticipat Petru Comarnescu un viitor neo-umanism?

Lipsa de conţinut şi de "omenesc" a culturii contemporane sporeşte confuzia. Impostura şi şarlatania sunt, au devenit categorii mai dificil de recunoscut, de când îndrăzneala, ca atitudine în sine, fără acoperire axiologică, a trecut la regim de normă, şi poate fi, oricând, apanajul veleitarului. Chiar dacă obiectul *ready made* a putut reprezenta, la un moment dat, o declarație culturală răspicată, prin repetitivitate și previzibilitate a revenit la statura sa reală de produs în serie. Nici o energie combinatorie nu îi mai poate reda aura artistică. Oricât de savant ar mixa un D. J. (acum la mare prețuire) muzica, el tot un colportor și un confecționer va rămâne față cu compozitorul. Intimitatea faptului de artă este una înrădăcinată, colportajul călătorește ușor și fără alterări. Diferența dintre cultura autentică și cea populară rămâne, totuși, identificabilă, la o expertiză competentă. Surogatele sunt totuși recognoscibile. Cu cât cultura devine un produs consumat în rate largi, cu atât diferența dintre consumatori și producători se diminuează, iar rezultatul este o formă culturală "decofeinizată", destinată tuturor, indiferent de expertiză. Supermarketul a pătruns în viețile noastre chiar și în starea de agregare rarefiată de tip cultural. De aceea o anumită doză de înrădăcinare, ca metodă de autenticizare este necesară. Obiectul cultural nu e un produs în serie, el are nevoie de o identitate.

[4] Ion Biberi, *Lumea de mâine...,* Editura Forum, f. a., pp. 165-167.
[5] Ibidem, p. 250.

Aici, inevitabil, se ajunge la un subiect sensibil – în măsura în care gândirea globalizantă îl consideră sensibil și revolut, acela al identității naționale, pe care l-aș aborda mai degrabă în sensul pe care francezul îl dă ideii de *terroir*. Identitatea unui vin de calitate ține de subtilitatea regionalității sale, o combinație între calitatea și compoziția solului, a climei, a soarelui etc. Alternativa pe care ne-o oferă varianta globalizată poate fi un vin cules în Australia, prelucrat în Europa și livrat în Statele Unite și, dacă se poate, îmbuteliat în PET, ca să fie mai ușor transportabil. În cultura noastră, ideea de *terroir* este adoptată de un intelectual de cea mai înaltă clasă, ce numai de naționalism închistat nu poate fi învinuit, fiind unul dintre cei mai cosmopoliți critici români. Este vorba de Mircea Martin, un competent importator de cultură și care constată că ”Nu sunt puțini cei care militează cu toată convingerea împotriva *identității*, a oricărei identități; dar o convergență apreciabilă se realizează când e vorba de a ataca, submina sau desconsidera identitatea națională: o identitate depășită, când nu e chiar insidioasă ori de-a dreptul primejdioasă în manifestările ei. Într-o scară axiologică acreditată de multe școli de gândire contemporane, valorile naționale apar ca valori decăzute; afirmarea și apărarea lor este taxată automat drept naționalism, iar naționalismul este, tot în chip automat, confundat cu șovinismul și xenofobia.

Aceasta este – în mare – situația în plan ideologic. În plan politic, ținta fixă – de câteva decenii – este statul național, considerat o construcție artificială, care nu mai corespunde așteptărilor și provocărilor contemporane căci, în ciuda permeabilității sale crescânde, rămâne o piedică în calea globalizării. Globalizarea este mișcarea cea mai puternică în sfera politicii și o temă centrală, recunoscută sau nu, în sfera culturii contemporane. Unul dintre numeroasele ecouri în cultură ale globalizării este cariera spectaculoasă și fecundă a unor termeni precum: *deteritorializare, dislocare, descentrare, descentralizare.*

Epoca noastră este definită ca o «epocă postnațională». E adevărat că această reprezentare aparține unor gânditori occidentali – de la o somitate ca Jürgen Habermas la cei mai tineri practicanți ai studiilor culturale din Statele Unite – iar argumentele nu lipsesc în favoarea unei asemenea reprezentări. Însă istoria Estului european – parte integrantă a lumii euroatlantice - nu pare s-o confirme: este destul să ne amintim cât de «postnațională» a fost situația din Iugoslavia anilor '90 și cât de «postnațională» continuă să fie în Kosovo. Mai e nevoie să privim spre «postnaționalul» exploziv din Ucraina?”[6] Profesorul Martin adaugă un nou element ce poate intra în tangență cu moda demitizării abordată mai sus. E vorba de ”o atitudine – tot mai vizibilă în sfera publică și chiar în mentalitatea omului de rând din România – de *autoderiziune* și chiar de *ură de sine*. Promovată de anumiți intelectuali – unii dintre aceștia foarte publici (...).” Mircea Martin constată că nu prea întâlnim niciunde ”asemenea gesturi și poziții sfidând astfel vechi și noi suspiciuni ideologice, dezabuzări intelectuale foarte sigure pe sine și, mai ales, autoderiziunea națională, de o virulență greu de întâlnit aiurea și încă mai greu de întâlnit la popoarele din jur”.[7] ”Antifundaționalismul” despre care vorbește Mircea Martin pare să fie astăzi dominant prin noile direcții de gândire ce par ”solidare în virulența lor negatoare”. Și vorbim despre ”aparență” pentru că – subliniază el – ”Există o *actualitate imediată*, sinonimă cu moda, și există o *actualitate perenă*, pe care o operă cu adevărat semnificativă și-o păstrează chiar atunci când trece prin filtrul neîndurător a ceea ce am numit schimbare de paradigmă. (...) Potențialul operei este încă puternic, numai că el trebuie actualizat”.[8]

Defetismul antifundaționist la care face referire profesorul Martin pare a-și trage seva din mentalitatea materialistă a profitului, animat de ideologia corporatismului – ca gândire

[6] Mircea Martin, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, pp. 11-12.
[7] Ibidem, p. 13.
[8] Ibidem, p. 29.

gregară. Neoliberalismul pare astfel o față mult mai pragmatică și dezidealizată a materialismului dialectic. Două fețe ale aceleiași medalii. Nu e greu de intuit de ce cultura autentică nu se poate împăca niciodată cu astfel de ideologii economice și politice. Ca medii anaerobe pentru sănătatea actului de cultură, ce se vrea cât mai imaculat, mai puțin poluat de anamorfoze ideologice, ele stârnesc, nu o dată, exasperarea omului de cultură. Câtă vreme manifestarea culturală este asociată cu ideea de rentabilitate, de profit, de publicitate și mediatizare, ea devine lipsită de putere și de independență.

Este astfel lesne de priceput exasperarea unui constructor cultural prin excelență, cum este profesorul Eugen Simion când constată cu amărăciune: ”Ideea că trăiesc într-o țară în care nu pot să mă exprim decât pe furiș și numai din când în când în publicații confidențiale mă neliniștește. Iar ideea că cei care pun mâna pe putere și au bani dictează în cultură mă exasperează, de-a dreptul... Înseamnă că după decembrie 1989 n-am făcut decât să schimbăm un tip de cenzură (bolșevică) cu alt tip de cenzură (cenzura dictată de interesul material și de bunul plac). Ideologicește ea se revendică dintr-o dreaptă politică anacronică și un globalism după ureche. Cum poți fi, (...) discipol al lui Nae Ionescu și, în același timp, să fii împotriva miturilor naționale și, în genere, să scoți istoria și pe clasicii literaturii române din manualele școlare?... Nu-i o combinație imposibilă? N-ai impresia că oamenii aceștia sunt în stare să accepte chiar și întoarcerea feudalismului în numele revizuirii valorilor naționale și în funcție de opțiunile lor politice?”[9] În sprijinul ideii că marxismul și neoliberalismul pot fi ale filei alte fețe vine și opinia istoricului literar: ”omul postmodern continuă să fie manipulat, în ciuda faptului că este un om informat, avertizat asupra fenomenelor de manipulare. Trăim într-o democrație care nu poate împiedica *dictatura mediatică*. Este noul instrument, postmodern, al *puterii* (puterea financiară și politică). Acum securitatea nu-ți mai vine în casă, la miezul nopții, ca să te salte, acum doar ascultă cineva ceea ce vorbești la telefon și peste câteva zile apare o notă calomnioasă în presă. Omul este, cum zice filosoful, o trestie gânditoare, dar, în același timp, este și o trestie fricoasă. Europeană sau universală, frica face parte din ființa noastră și orice amenințare are efect. Așa că *dictatura mediatică* este, azi, răul organizat și eficient din interiorul democrației. Nu singurul, dar cel mai primejdios pentru că propagă minciuna și frica și dă omului sentimentul că democrația nu-l protejează deloc. O libertate care nu este protejată de legi (instituții democratice) este neputincioasă și sfârșește în haos”.[10]

Susțineam la începutul lucrării că trebuie să distingem obligatoriu între globalism și globalizare, în triada pe care o formează cu domeniul cultural. Distincțiile în sine ar putea reprezenta materialul pentru un tratat de sine stătător. Ceea ce merită însă subliniat e că globalismul reprezintă suprastructura, ideologia globalizării. Globalizarea e un dat și nu i te poți opune, ea este rezultatul și oglinda nivelului tehnologiei în acest moment. Să i te opui ar fi ca și cum te-ai opune unui val de *tsunami*. Nu poti să stăvilesti un proces obiectiv în plină desfășurare. El nu poate fi judecat ca bun sau rău. El există pur și simplu. Globalismul însă, ca ideologie economică și financiară, ca orice ideologie, își conține doza sa de dogmatism, iar, în cazul nostru, ea vine direct din gândirea Școlii de la Chicago, al cărei promotor a fost Milton Friedman. Rămâne să discernem care dintre doctrinele extreme, cea marxistă sau cea neoliberală, a avut mai multă dreptate. Cine a fost mai vizionar? Marx sau Friedman? Cultura, așezată la confluența ideologiilor, în schimb, are întotdeauna de suferit.

BIBLIOGRAPHY

[9] Eugen Simion, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, ed. a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2012, pp. 315-316.
[10] Ibidem, p. 444.

Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Galilee, 1995.

Baudrillard, Jean, *Le Miroir de la production*, Casterman, 1973.

Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l economie politique du signe*, Gallimard, 1972.

Biberi, Ion, *Lumea de mâine...,* Editura Forum, f. a.

Cannone, Belinda, *Triumful prostiei. Mic tratat despre prostia inteligenței*, edit. Nemira, București, 2008.

Martin, Angela, *Ascensiuni interioare,* interviuri și portrete, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Edit. Polirom, București, 2008.

Martin Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, ed. a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2012.

Simion, Eugen, *Fragmente critice*, vol. VI, *Ne revizuim, ne revizuim...*, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2009.

AN EUROPEAN CULTURAL TOPOS: THE LITERARY CAFÉ

Bogdan Mihai Dascălu
Assoc. Researcher, PhD, Romanian Academy, "Titu Maiorescu"
Institute of Banat Studies, West University of Timişoara

Abstract: George Steiner considers a café as an emblematic institution for Europe. A cultural variant of this is the literary café, which marked the life of some big cities: Vienna, Berlin, Paris, Lisbon, Venice etc. A Romanian version of it was "Spieluhr" Café in Timişoara (1939-1945), whose atmosphere was maintained by writers, artists, actors, journalists, musicians, who gathered around Romul Ladea. This café contributed to the vitalization of the literary and artistic life of the interwar Banat region.

Keywords: George Steiner, Vienna, poet, bohemian, Timişoara

Într-o celebră conferinţă ţinută la Amsterdam şi publicată apoi în limba franceză[1], George Steiner propune cinci criterii (sau axiome, cum le numeşte el) asupra identităţii europene. Dintre acestea, prima este cea a cafenelei ("Europa este a cafenelelor". Şi apoi: "Trasaţi harta cafenelelor şi veţi obţine unul dintre punctele de reper ale *noţiunii de Europa*"); aşadar, cafeneaua este considerată emblematică pentru definirea unui spaţiu aflat mereu în căutarea propriului specific. Chiar dacă unora le va fi greu să adere la această prioritate, nimeni nu poate contesta că imaginea cafenelei este perpetuu solidară cu aceea a vechiului continent, cel puţin pentru o perioadă anume, momentele ei de glorie situându-se între asediul Vienei şi sfârşitul Celui de al Doilea Război Mondial.

Cafeneaua este, în opinia aceluiaşi Steiner, întâi de toate o *atmosferă*, "un loc de întâlnire şi de complot, de dezbateri intelectuale şi de bârfe, tărâmul hoinarului şi al poetului sau al metafizicianului".

Un alt autor, Michel Braudeau, notează: "Din punct de vedere formal, nu există o literatură de cafenea, dar cafenelele sunt locuri în care, prin vocaţie, literatura pluteşte în aer ca o fantomă obişnuită."[2] De altfel, ele sunt locuri de întâlnire a unor artişti cu preocupări diferite, aşa cum se poate constata cercetând cafenele vieneze de la intersecţia secolelor al XIX-lea cu cel de al XX-lea, "unde vor lua naştere aproape concomitent psihanaliza freudiană, filozofia lui Ludwig Wittgenstein, sionismul lui

[1] Steiner 2005
[2] Braudeau 2007, p. 31

Theodor Herzl, pictura lui Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, arhitectura lui Joseph Maria Olbrich şi Adolf Loos. În timp ce Hugo von Hofmannstahl, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Gustav Meyerink, Heimito von Doderer, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Elias Canetti îşi clădesc operele…"[3]

În sfârşit, o precizare importantă ca atare, dar şi pentru discuţia noastră: "Unii au cafenelele lor de suflet. Freud, Rilke şi Mahler merg la cafeneaua hotelului Imperial; Berg, Kokoschka şi Schiele, la Museum. "[4]

Atmosfera cafenelelor literare vieneze din anii '20 ai secolului trecut este reînviată de un contemporan: "Rolul jucat de instituţiile rămase intacte ale cafenelelor, neatinse de ură şi de duşmănie, a fost considerabil. Herrenhof, Rebhuhn, Café Museum au fost asemenea locuri ale întâlnirii loiale, puncte de adunare ale unor intelectuali de îndeletniciri diverse, care au putut împreună şi au ştiut laolaltă. A fost, dacă e să dăm o definiţie sociologică, un loc al tranziţiilor fluide, al formelor existenţiale amestecate şi al individualităţilor relativiste, aşadar un forum potrivit pentru discuţii libere, pentru contraziceri impulsive, pentru grija sistematică fără de legăturile încrucişate între grupuri şi clanuri divergente."[5]

Mai poate fi amintit şi un alt exeget al acestor instituţii, care, evocându-le, atrage atenţia asupra necesităţii de a disocia între cafeneaua obişnuită şi cea literară, chiar dacă admite că o atare diferenţiere rămâne valabilă doar în anumite intervale: o cafenea oarecare poate dobândi aura de *literară* la un moment dat, tot astfel cum o poate pierde în alt moment: "Cafenea literară trebuie să reprezinte mereu o extindere a conceptului de cafenea, fără a fi reprezentativ pentru acesta şi nici nu reprezintă vreodată un tip bine precizat, care să se lase definit exact. În vremea mai nouă, a putut fi precizată limpede numai cafeneaua literară *supremă*, Café Griensteidl, unde se întâlneau pe la 1890 reprezentanţii Tinerei Viene" de atunci - Schnitzler, Hofmannstahl, Beer-Hofmann, Hermann Bahr - […] A urmat - cu Karl Kraus, Peter Altenberg, Egon Friedell şi Alferd Polgar ca aşa-numiţi obişnuiţi ai localului - Café Central, care şi-a păstrat rangul până la sfârşitul Primului Război Mondial, când a fost înlocuită de Café Herrenhof, a cărei strălucire este dată de numele lui Hermann Broch, Robert Musil, Franz Werfel şi Joseph Roth "[6] .

[3] *Ibidem*, p. 33-34
[4] *Ibidem*, p. 34
[5] Dubrović 1987, p. 30-31
[6] Torberg 1987, p. 90

Să reţinem, aşadar, că Europa însăşi se defineşte, între altele, prin cafenelele ei, că statutul de cafenea literară este, în general, mai scurt decât existenţa cafenelei respective, că există un interval temporal în care cafeneaua literară îşi are momentele ei de glorie, că există cafenele literare frecventate preferenţial de un grup de scriitori sau de altul.

* * *

Nici spaţiul românesc, mai precis cel bănăţean şi, restrângând cercul, cel timişorean nu s-au sustras definirii prin acest topos cultural, ilustrat perfect prin celebra cafenea literară *Spieluhr*. Cum a apărut şi cum a funcţionat vor arăta rândurile care urmează.

Instituţiile culturale româneşti din Banat au apărut relativ târziu în raport cu Unirea din 1918, devenită aici efectivă abia în vara lui 1919. Mai toate s-au ivit la mai bine de un deceniu de la acest eveniment crucial[7]. Astfel, Institutul Social Banat-Crişana a fost înfiinţat în anul 1933, ca şi Asociaţia Scriitorilor Români din Banat „Altarul cărţii", Teatrul de Vest în 1936 etc. Semnalez, în acest context, mutarea, în anul 1934, a Şcolii de Bele-Arte din Cluj la Timişoara, cu consecinţe benefice şi pentru mişcarea literară din oraş.[8] Excepţie face numai Asociaţia Corurilor şi Fanfarelor din Banat, organizată de Ion Vidu în 1922.[9] Întârzierea îşi are, desigur, cauzele ei, dintre care amintesc aici dificultăţile materiale (sediu, dotare, personal minimal etc.) şi numărul relativ mic de reprezentanţi ai diferitelor ramuri artistice.

Restrângând discuţia la domeniul literaturii, constat că scriitori români din perioada antebelică ce au continuat să scrie şi ulterior sunt abia câţiva: Mihail Gaşpar (dispărut în 1929), Iuliu Vuia (decedat în 1933), Emilia Lungu-Puhalo (care a trăit până în 1932) şi nu mulţi alţii, mai modeşti încă decât aceştia. Mult prea puţini spre a închega o mişcare vizibilă şi durabilă. Va trebui să apară prima generaţie interbelică de scriitori (adică cei născuţi către anul 1900 şi care au debutat în jurul lui 1930) pentru a se putea constitui prima instituţie de profil: Asociaţia Scriitorilor Români din Banat „Altarul cărţii": Gheorghe Atanasiu, Virgil Birou, Aurel Cosma Jr., M. Ar. Dan, Romulus Fabian, Dorian Grozdan, Ilie Ienea, Liviu Jurchescu, Constantin Miu-

[7] Țirioi 1976, p. 28
[8] *Ibidem*, p. 33
[9] Birou 1941

Lerca, Volbură Poiană Năsturaş, Grigore Popiţi, Ion Stoia-Udrea şi alţii. Cu rare excepţii (Grigore Bugarin, Lucian Costin, Romulus Fabian, de exemplu), ceilalţi erau sau au devenit timişoreni, fapt ce a uşurat considerabil coagularea unui nucleu stabil de forţe creatoare, ce au simţit necesitatea coordonării eforturilor lor în şi printr-o instituţie adecvată, capabilă adică să-i sprijine în drumul lor de afirmare, inclusiv naţională.

Interes pentru subiectul nostru prezintă, desigur, faptul că intenţia de constituire a acestei prime asociaţii profesionale a apărut într-o ambianţă colocvială permisivă: în restaurantul „Ciocârlia", situat lângă Gara Fabric, după o şezătoare care a avut loc două zile mai devreme în sala Teatrului. La această întâlnire, din 29 mai 1933, au participat: Gheorghe Atanasiu, M. Ar. Dan, D. Fara, Constantin Miu-Lerca, Volbură Poiană-Năsturaş, I. Roşu-Roşioru, D. Stănculescu, Traian Topliceanu, Alexandru Ţinţariu şi Ion Stoia-Udrea. Cel din urmă consemnează: „Cu toată însufleţirea generală, asociaţia nu a luat fiinţă totuşi. Se mărginea, deocamdată, la o activitate de cenaclu. Şedinţele de lucru le ţineam în sala profesorală a Şcolii Politehnice, cu participarea tot mai multor oameni de litere şi artă".[10] Acelaşi memorialist scrie că „în luna martie 1934, s-a încercat din nou înfiinţarea Asociaţiei Scriitorilor Români din Banat, ţinându-se adunarea generală de constituire. Nu s-a izbutit nimic nici de data aceasta. Activitatea a rămas să se mărginească la câteva şedinţe de cenaclu şi la o şezătoare literară din ‚Săptămâna cărţii'… Şedinţele de cenaclu nu se mai ţineau la Şcoala Politehnică, ci în biroul Fabricii de Tutun, preşedintele cenaclului, M. Ar. Dan, profesor la Politehnică, fiind şi directorul acestei fabrici.[11] Aveam, de formă, şi un comitet de conducere (eu eram secretar)".[12] Adevărata constituire a asociaţiei s-a petrecut în 26 iunie 1936, „în sala de şedinţe a Fabricii de Tutun", ţelul convenit fiind „gruparea, protejarea şi selecţionarea scriitorilor români din Banat, în scopul promovării culturii româneşti în general şi a literaturii în special".[13] Primul preşedinte ales a fost M. Ar. Dan, urmat apoi de C. Miu-Lerca (1938) şi de Virgil Birou (1941).[14]

Despre starea de atunci a literaturii române din această provincie vorbeşte de la sine faptul că la înregistrarea oficială a asociaţiei s-au întâmpinat greutăţi, căci

[10] Popiți 1979, p. 49
[11] *Ibidem*, p. 51
[12] *Ibidem*, p. 51
[13] *Ibidem*, p. 51
[14] *Ibidem*, p. 54

„legea prevedea să fie 30 de membri fondatori, dar nu menţiona ca aceştia să fie necondiţionat scriitori şi, nefiind în Banat în acel timp 30 de scriitori, am invitat la adunarea generală de constituire şi personalităţi care activau pe tărâm artistico-cultural şi aveau legături directe cu literatura: Sabin Drăgoi, Ioachim Miloia, Romul Ladea, Catul Bogdan, Vichente Ardeleanu, Marius Bucătură, Andrei Bălan, Nicolae Ivan, Pompiliu Şerbescu…”.[15]

Dar asociaţia, neavând un sediu propriu, „în centrul oraşului, unde ne-am fi putut întâlni regulat, fără să deranjăm pe cineva; eram convins că ne-am fi putut dezvolta activitatea mai bine”[16], membrii ei simţeau nevoia unor întâlniri obişnuite, eventual în afara cadrelor instituţionale, unde discuţiile să se desfăşoare liber, fără un program dinainte stabilit. Localurile care răspundeau acestei dorinţe erau, firește, restaurantele şi cafenelele, de care Timişoara interbelică nu ducea lipsă.

Nevoia de solidarizare a devenit şi mai mare atunci când în arena literară a intrat o nouă generaţie de scriitori, din care au făcut parte, printre alţii: Petru Sfetca, Pavel Bellu, Ion D. Suciu, Mircea Şerbănescu, Petru Vintilă, Marius Munteanu, Traian Rusu-Şirianu, Alexandru Jebeleanu, Traian Iancu, Traian Liviu Birăescu, Nicolae Ţirioi. Este vorba despre tineri absolvenţi ai liceelor din Timişoara, Oraviţa, Lugoj şi Caransebeş, care, la un deceniu şi jumătate de la înfiinţare, au început să livreze culturii bănăţene primii reprezentanţi. Mulţi dintre ei au participat la aşa-numita „blocadă literară”[17] contra unor scriitori mai vârstnici. Lor li s-au alăturat, în semn de înţelegere şi solidaritate, din generaţiile anterioare, Virgil Birou, Ion Stoia-Udrea, Ilie Ienea, Constantin Miu-Lerca, Octavian Metea şi alţii.

O primă acţiune coordonată a acestui grup a fost organizarea cu succes a sărbătoririi unei jumătăţi de secol de la naşterea lui Mihai Eminescu (15 iunie 1939), ceea ce i-a încurajat în a persevera în ideea unităţii lor, dincolo de orice formă instituţională, faţă de care o sumară, dar lămuritoare experienţă i-a determinat să manifeste neîncredere. Este evenimentul care premerge coagulării grupului de la Spieluhr, a cărui aspiraţie firească de strângere a rândurilor a căpătat o turnură boemă, prin frecventarea spontană a acestui spaţiu care s-a impus drept *prima cafenea literară timişoreană*. Este vorba despre un local situat pe strada Ungureanu, la nr. 8, a cărui faimă se datoreşte, astăzi încă, grupului de scriitori, plasticieni, compozitori, actori,

[15] Dolângă 1980, p. 131-132
[16] *Ibidem*, p. 53-54
[17] Țirioi 1976, p. 36

arhitecţi şi ziarişti, care l-a frecventat între 1939 şi 1945. Graţie lor, el a intrat în legendă.

Din mărturiile participanţilor, nu puţine, însă mai lacunare decât ne-am fi aşteptat, rezultă că aici a funcţionat o adevărată şcoală de artă şi de atitudine estetică,[18] sub „conducerea", neasumată de ei, însă recunoscută de ceilalţi, a legendarului „Trifoi cărăşan", format din Romul Ladea, Ion Stoia-Udrea şi Virgil Birou.[19] Însă liderul necontestat al grupului a fost, aşa cum unanim recunosc participanţii de atunci şi comentatorii de mai târziu, Romul Ladea.

Constituirea acestui grup şi asumarea lui Ladea drept conducător urmează modelul cafenelelor literare vieneze, urmat şi de cele timişorene, aşa cum afirmă un contemporan.[20]

* * *

Spieluhr poate fi considerată una dintre cafenelele prin care se lăsa identificată atât Europa cât şi Timişoara. Desigur, în acest oraş funcţionau în anii '30 zeci de asemenea localuri şi încă mult mai multe restaurante, aşa cum se arată într-un ghid din epocă.[21]

Nu am găsit însă în mărturiile contemporanilor date sigure despre existenţa cafenelei. În ghidul amintit, nu figurează cafeneaua noastră, şi nici vreun restaurant Wolf, aşa cum informează un alt autor că l-ar fi chemat pe proprietar,[22] tot astfel cum nu am întâlnit informaţii privind momentul până la care a existat.

Date ceva mai precise există în legătură cu statutul literar al cafenelei. În cronologia intitulată *Încrustări pe răbojul anilor*[23] Dorian Grozdan precizează că, în anul 1939, cafeneaua cu acest nume „devine un adevărat cenaclu, unde se adună scriitori, artişti, ziarişti, oameni de cultură, în jurul sculptorului Ladea". Acest an este confirmat, indirect, şi de Petru Sfetca, care, într-un articol din 1943[24], intitulat elocvent *Prima cafenea literară de la Timişoara sau Cenaclul „Spieluhr"*, afirmă:

[18] Dolângă 1980, p. 76
[19] Ei, fiind originari din localități situate în această zonă: Ticvani (Virgil Birou și Romul Ladea) și Greoni (Ion Stoia-Udrea), s-au constituit într-un triumvirat acceptat ca atare de toată lumea.
[20] Grozdan 1979, p. 74
[21] Grădinariu, Stoia-Udrea, p. 190
[22] Șerbănescu 2004, p. 63
[23] Grozdan 1979, p. 35
[24] Sfetca 1943, p. 2-3

„Aici se strânge de patru ani, seară de seară, toată protipendada bănăţeană: poeţi, pictori, muzicanţi, actori şi ziarişti, în sfârşit tot ce are mai select Banatul ca viaţă şi manifestare artistică şi literară". Prin urmare, un calcul simplu ne duce tot la anul 1939.[25]

La fel de vagi sunt informaţiile despre punctul final al cafenelei literare. Petru Vintilă îşi aminteşte: „M-am stabilit la Timişoara în 1945. Am frecventat şi eu cafeneaua scriitoricească denumită Spieluhr, a cărei glorie era în crepuscul"[26]. Acelaşi scriitor mărturisea în altă parte[27]: „În sfertul de veac din urmă, viaţa m-a apropiat deseori de Romulus Ladea. Întâi în 1945 şi 1946, la Timişoara, cu orele dulci petrecute la cafeneaua artiştilor, Spieluhr…". Datele par plauzibile, căci din aceeaşi cronologie întocmită de Dorian Grozdan aflăm că Ladea s-a mutat la Suceag, lângă Cluj[28], eveniment care a determinat sau, în orice caz, a grăbit destrămarea grupării.

Oamenii de cultură şi de artă timişoreni se întâlneau şi în alte cafenele, situate îndeosebi în centrul oraşului, aflate în conexiune cu marile restaurante de acolo. Mircea Şerbănescu îşi aminteşte despre Aron Cotruş din anii săi petrecuţi la Timişoara: „Ca prin vis parcă-l văd printre câţiva prieteni la o masă de cafenea în centrul Timişoarei"[29], Franyó Zoltan putea fi găsit, împreună cu grupul său boem, „fie la cafenelele centrale (îndeosebi la Palace sau Lloyd), fie în anumite cârciumi mai puţin vizibile şi mai cu seamă de un pitoresc propriu"[30], iar Ion Frunzetti (elev în timpul refugiului la Liceul C. Diaconovici-Loga) îşi aminteşte că a avut prilejul să-l vadă aievea pe Ladea „la una din cafenelele de pe Corso. Timişoara avea – şi cred că mai are încă – tradiţia vieţii de cafenea, în sensul bun, al Europei centrale – l-am zărit, identificat cu ajutorul unui coleg ce-l ştia, poate la Lloyd, poate la Palace, unde hălăduiau ca la ei acasă, ore în şir, după-amiezile şi seara, scriitorii şi ziariştii apropiaţi vreuneia din revistele locale"[31]. Asemenea întrevederi aveau un evident caracter ocazional. Rareori aflăm că unul dintre comeseni era un obişnuit al localului, cum a fost Grigore Ion, despre care acelaşi Mircea Şerbănescu spune: „L-am cunoscut la o masă de la Palace, unde putea fi găsit ca la o adresă bine precizată"[32].

[25] Dolângă 1980, p. 107
[26] *Ibidem*, p. 177
[27] *Ibidem*, 178
[28] Grozdan 1979, p. 46
[29] *Ibidem*, p. 22
[30] *Ibidem*, p. 73
[31] *Ibidem*, p. 74-75
[32] Şerbănescu 2000, p. 19

* * *

Specificul cafenelei Spieluhr era tocmai previzibilitatea întâlnirilor cu şi între cei interesaţi. Ea emana din obişnuinţa lui Romul Ladea, devenită apoi un fel de ritual colectiv, de a mânca la prânz şi seara în acest local, aflat pe drumul său dintre locuinţă (de pe strada Solderer, nr. 11, actuala stradă Lucian Blaga) şi şcoala unde preda (aflată tot pe strada Ungureanu, ca şi cafeneaua)[33].

Ea a *devenit literară*, dar curând după război, a încetat să mai fie un asemenea local, câştigându-şi această calitate atunci când grupul de scriitori s-a adunat acolo şi pierzându-şi-o atunci când ei nu au mai constituit o prezenţă, cu precizarea că în măsură decisivă întreaga atmosferă se datoreşte lui Ladea.

Acesta a fost şeful neoficial, însă recunoscut de toţi, al celor care se întruneau acolo. Ipostaza de lider nu vine numai din ascendenţa temporară faţă de majoritatea celor care frecventau cafeneaua. El avea faţă de ei şi un ascendent estetic, fiind unul dintre puţinii oameni de cultură din Banatul interbelic care au studiat în Occident[34]. Frecventarea şcolilor şi a atelierelor de pictură din Paris, Berlin şi München i-au insuflat o viziune modernă şi, totodată, un ideal personal asupra artei plastice îndeosebi, validate de sculpturile sale atât de originale, lor adăugându-li-se şi preocupări remarcabile de estetică şi de filozofie. Contemporanii care au participat la fenomenul Spieluhr şi-l amintesc în maniere diferite, dar care converg, fără excepţie, spre recunoaşterea lui drept „centrul şi şeful cenaclului" şi „pater familias"[35], „şeful de şcoală"[36], „nababul"[37], „maestrul"[38], „un foarte bun camarad"[39] etc.

Omul Ladea nu lipseşte, nici el, din amintiri. Astfel, Alexandru Jebeleanu îl evocă drept „un om vesel când trăia la Timişoara. De câte ori am petrecut alături de el clipe de neuitat! Lângă sclipirea paharului de vin, parcă şi spiritul maestrului devenea mai sclipitor. Aborda probleme de filozofie, de plastică, de literatură cu o vervă care nu te lăsa să te mai desprinzi de el. Uneori era liric, alteori acidulat."[40] Mai detaliat îl

---

[33] *Ibidem*, p. 62
[34] Mai pot fi amintiți în acest sens și Ioachim Miloia (cu studii în Italia), Nicolae Ivan, George C. Bogdan și Catul Bogdan (care au frecventat universități franceze), Ion Stoia-Udrea (studii desăvârșite în Austria și în Germania) etc.
[35] Sfetca 1943, p. 2
[36] *Ibidem*, p. 2
[37] Șerbănescu 2000, p. 63
[38] Sfetca 1943, p. 2, Grozdan 1979, ă. 43
[39] Grozdan 1979, p. 39
[40] *Ibidem*, p. 179

pomeneşte Petru Sfetca: „Robust, cu ochii vioi, ieşiţi de sub o frunte proeminentă, cu părul de culoarea cânepii, întotdeauna ridicat vâlvoi într-o dezordine frumoasă, de parcă l-a râşchiat o mână divină, niciodată cu cravată la gât, cu faţa arămie, obosită, probabil de şirul nopţilor albe, risipite şi trăite intens, de-a lungul anilor (deunăzi a împlinit 42), toată figura trădează pe boemul înnăscut şi deci incorigibil”[41]. Acelaşi poet insistă mai ales pe vocaţia lui de a-i atrage pe tinerii cu aspiraţii artistice şi de a oferi o atmosferă adecvată acestor aspiraţii: „Spirit concentrat în sine şi fugarnic de tot ce e vulgar – are tainicul fluid care face să simţi că nu este singur, care îţi dă îmbărbătare ca un frate mai bătrân. Aristocrat în conformaţia sa sufletească, sunt sigur că toţi cei din jurul lui i s-au simţit înrudiţi, lungile şi zgomotoasele convorbiri stabilind şi luând un caracter de spontană intimitate”.[42] Un alt memorialist afirmă: „Era ceva ce atrăgea mai ales tinerii. Ei se aciuau la masa spadasinilor neobosiţi, ascultând cu luare-aminte, nestingheriţi nici un moment de splendida lor lipsă de experienţă. Îţi aduceau punctele de vedere, primite ca atare, fără infatuare sau dispreţ. Lui Ladea îi plăceau tinerii, se bucura să-i aibă în preajmă şi să vorbească laolaltă ca de la egal la egal.”[43]

* * *

Dar localul a fost perceput de participanţi în feluri diferite, astfel că nu este lipsit de interes să urmărim această diversitate „terminologică”. Rând pe rând, el a fost numit *cafenea literară* (Petru Sfetca), *cafenea scriitoricească* (Petru Vintilă), *cafeneaua artiştilor* (Dorian Grozdan), *local* (Mircea Şerbănescu), *cafenea* pur şi simplu (Mircea Şerbănescu), *cafeneaua-restaurant* (Mircea Şerbănescu), dar şi *restaurant* pur şi simplu (Petru Sfetca, Dorian Grozdan). Uneori, se precizează că este vorba de un *cenaclu* (Petru Sfetca, Dorian Grozdan, Mircea Şerbănescu). Mulţi dintre cei care şi-au notat amintirile nu uită să se refere explicit la notorietatea localului, pe care îl consideră când *celebru* (Mircea Şerbănescu), sau *cunoscut* (Dorian Grozdan), când, dimpotrivă, cu *gloria în crepuscul* (Petru Vintilă). Ţinând seama de specificul acelor întâlniri, ce decurge din apartenenţa participanţilor la domenii distincte ale artei, cea mai potrivită ar fi, desigur, denumirea *cafenea artistică*, dar întrucât există o

[41] Sfetca 1943, p. 3
[42] *Ibidem*, p. 2
[43] Şerbănescu 2000, p. 62-63

întreagă tradiţie ce nu poate fi ignorată şi care vorbeşte despre cafenelele *literare*, am optat pentru acest din urmă termen.

Poate cea mai bună definiţie a *fenomenului Spieluhr* vine tot de la Petru Sfetca: „Rechemând amintirea, putem determina istoriceşte existenţa unei importante mişcări literare şi artistice la Timişoara în sânul cenaclului de la Spieluhr, la care a participat elanul de înnoire al mai tuturor personalităţilor artistice şi literare ale vremii […] Din strada Ungureanu nr. 8 se lansau seară de seară cele mai hotărâte idei în legătură cu ceea ce era de apărat şi de atacat […] Dar faptul esenţial este că această cafenea literară de la Spieluhr a pus în lumină spiritul propriu al unui nou climat cultural românesc la Timişoara”[44]. În mare măsură, viaţa literar-artistică postbelică a oraşului şi a provinciei întregi îşi trage seva din începuturile entuziaste de aici.

BIBLIOGRAPHY

Birou 1941: Virgil Birou, *Năzuinţe şi realizări. Etape din viaţa culturală bănăţeană*, Timişoara, Editura Institutului Social Banat-Crişana, 1941

Braudeau 2007: Michel Braudeau, *Cafea. Cafenele.* Traducere din limba franceză de Raluca Sava, Bucureşti, Editura Art, 2007

Dolângă 1980: Petru Novac Dolângă, *Mărturisiri şi repere*, Timişoara, Editura Facla, 1980

Dubrović 1987: Milan Dubrović, *Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafés*. Mit 22 Abbildungen, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1987

Grădinariu, Stoia-Udrea 1936: Emil Grădinariu, Ion Stoia-Udrea, *Ghidul Banatului*, Timișoara, Editura Oficiul de Turism al Județului Timiș-Torontal, 1936, cap. *Restaurante și cafenele*

Grozdan 1979: Dorian Grozdan, *Romul Ladea şi lumea lui cuprinzătoare.* Volum omagial, Timişoara, Editura Facla, 1979

Popiți 1979: Grigore Popiți, *Pe cărările tinereţii*, Timişoara, Editura Facla, 1979

Sfetca 1943: Petru Sfetca, *Prima cafenea literară de la Timişoara sau Cenaclul „Spieluhr”*, „Vestul”, 1943, 7 martie, p. 2-3

Steiner 2005: George Steiner, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes Sud, 2005

[44] Dolângă 1980, p. 136-137

Şerbănescu 2000: Mircea Şerbănescu, *Timişoara, memorie literară*. [I] *1919-1947 – istorie literară şi amintiri*, Timişoara, Editura Augusta, 2000

Torberg 1987: Friedrich Torberg, *Traktat über das Wiener Kaffehaus*, în *Wiener Geschichten*. Herausgegeben von Jutta Freund, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1987, p. 84-95

Ţirioi 1976: Nicolae Ţirioi, *Premise literare*, Timişoara, Editura Facla, 1976

REWARDED POETS PUBLISHED IN THE COMMUNIST TEXTBOOKS

Cosmina Cristescu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Many lyrical creations belonging to award-winning volumes published during the Communist regime in Romania are also published in the textbooks. We note that the propaganda poets are rewarded for their literary services. The important distinctions obtained in most cases do not reflect the literary value of the texts, but they do reward a pathetic social-political poetry.
The most obvious evidence is that many of the award-winning volumes are no longer read and appreciated today. The poetry chosen for the Communist textbooks reflects the intention of the totalitarian regime to change reality according to its ideological claims. Some of the propaganda objectives aimed by lyrical creations are: deepening faith in communism, education in the party spirit, strengthening of the class consciousness, formation of the new man, illustrating the great achievements of the times, labour valorisation and idealization of the working class hero.
The mixture of values is a frequent practice for the Communist regime in Romania. Valuable poets are present in the Romanian textbooks together with the makers of communist poetry that doesn't have any literary value.
All poetry subordinated to the propaganda machine has the function to embellish the reality and to educate young minds in the Communist spirit. Through the message it sends, the poetry is effective in achieving propaganda objectives, thereby legitimizing the totalitarian regime.

Keywords: Communism, Romanian poets, propaganda, textbooks, poetry

În perioada comunistă (1948-1989) se urmăreşte sensibilizarea elevilor cu ajutorul artei angajate. Poeţii se transformă, de cele mai multe ori, în „simple megafoane, când mai sonore, când mai răguşite ale partidului"[1]. Ideologia perverteşte, iar scriitorii „angajaţi" ai propagandei comuniste alunecă în compromis. Manualul şcolar este un spaţiu al producţiei ideologice. Alături de creaţiile lirice aparţinând autorilor valoroşi stau ditirambii oficiali, produşi de poeţii mai mult sau mai puţin minori ai propagandei.

Surprindem în manualele şcolare poeţi care au vocaţia poeziei politice şi care cultivă o tematică socială. Literatura agreată de autorităţi oferea şansa publicării imediate. Prin mediatizare şi publicare (inclusiv în manuale) scriitorii obţin notorietate şi avantaje pecuniare. Mulţi se bucură de o situaţie privilegiată, devin membri ai nomenclaturii, deţin funcţii importante în aparatul politic şi cultural. Anneli Ute Gabanyi oferă exemplul generaţiei de la 1956 (Al. Andriţoiu, M. Preda, A.E. Baconski, E. Barbu) care are experienţe similare cu reprezentanţii unei generaţii mai vârstnice, ce deţinuseră posturi înalte şi funcţii în partid. La rândul lor, primii ajung să beneficieze de privilegii şi să urce în poziţii înalte ale aparatului literar.[2]

Controlul partidului şi al statului asupra creaţiei artistice se reflectă în perioada comunistă şi prin instituirea unor premii acordate creatorilor de literatură. Nu sunt de neglijat beneficiile obţinute de scriitori de pe urma acestora (promovare socială, avantaje pecuniare, mediatizare etc.).

Cele mai semnificative premii acordate în ţară scriitorilor au fost Premiile de Stat, premiile Academiei Române şi premiile Uniunii Scriitorilor. În anii 1960, acestora li s-au adăugat premiile diferitelor reviste („Convorbiri literare", „Luceafărul", „Flacăra" etc.) sau premiile asociaţiilor de scriitori etc.

[1] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2006, p. 34.
[2] Anneli Ute Gabanyi, *Literatura şi politica în România după 1945*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001, p. 160.

Multe creaţii lirice aparţinând volumelor premiate sunt publicate şi în manualele şcolare. Parcurgând în paralel lista poeţilor prezenţi în manuale în perioada comunistă şi lista premiilor obţinute pentru poezie, remarcăm faptul că poeţii propagandei sunt recompensaţi pentru serviciile lor literare. Distincţiile importante obţinute nu reflectă în cele mai multe cazuri valoarea literară a textelor, ci răsplătesc o lirică politico-socialo-patetică. Cea mai evidentă dovadă este faptul că mare parte dintre volume premiate nu mai rezistă astăzi la lectură.

În 1948, prin decretul prezidiului Marii Adunări Naţionale, privitor la înfiinţarea şi decernarea premiilor naţionale de artă, literatură şi publicistică[3], iau fiinţă Premiile Naţionale. Ele reprezintă recunoaşterea statului pentru creatorii şi interpreţii de valoare din domeniul artei şi culturii din Republica Populară Română. Premiile se acordă prin decret prezidenţial, în fiecare an, pentru zece categorii de lucrări (poezie, proză literară, proză critică sau eseu, literatură dramatică, muzică etc.). Premiile sunt însoţite de compensaţii băneşti mari, esenţiale pentru răspândirea comportamentului conformist în artă.

Însuşindu-şi *Hotărârea şedinţei plenare a CC al P.M.R.*[4], Prezidiul Marii Adunări Naţionale dă în 29 ianuarie 1949 decretul asupra stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice. Se instituie un număr de 15 premii anuale ale Academiei care poartă numele unor reprezentanţi de seamă ai ştiinţei şi culturii. Statul atrage pecuniar de partea sa creatorii spirituali, iar cele mai semnificative realizări din domeniul literaturii sunt răsplătite: „În vederea creării condiţiunilor pentru desvoltarea multilaterală a activităţii oamenilor ştiinţei, technicii, literelor şi artei, se înfiinţează 15 premii anuale ale Academiei Republicii Populare Române în valoare de 200.000 lei fiecare pentru lucrări ştiinţifice şi opere de artă eminente, după cum urmează: […] un premiu, purtând numele: Premiul Academiei Republicii Populare Române *Gh. Coşbuc*, pentru o lucrare în domeniul poeziei”[5]. Premiile sunt consistente, fiind acordate, de cele mai multe ori, în lipsa unor criterii obiective de valoare, pe considerente de ordin politic şi ideologic.

La Congresul Uniunii Scriitorilor din 1962 se hotărăşte decernarea unor premii pentru literatură de către această instituţie. Astfel, articolul 20 din Statutul Uniunii Scriitorilor din Republica Populară Română precizează: „Comitetul de conducere poate organiza concursuri literare cu premii şi poate institui premii de creaţie.”[6] Aceste premii reprezintă tot o modalitate de stimulare şi recompensare a conformismului: „din 1963, Uniunea Scriitorilor din România (fondată în martie 1949 ca instrument stalinist de control al vieţii literare) a reînfiinţat instituţia premiilor literare. Această instituţie o înlocuia pe aceea a Premiilor de Stat clasa I, de care au beneficiat în deceniul abia scurs poeţi ca A. Toma (*Cântul vieţii*), Dan Deşliu (*În numele vieţii*), Mihai Beniuc, Cicerone Theodorescu, Marcel Breslaşu etc.”[7]

Partidul exploatează latura oportunistă a personalităţii umane, atrăgând scriitorii prin acordarea acestor distincţii. Avantajele sunt multiple, iar creşterea prestigiului şi a popularităţii poetului premiat este însoţită şi de compensaţii băneşti consistente: „cuantumul Premiilor de Stat va atinge sume socotite de mai mulţi istorici literari ca exorbitante”[8]. Spre exemplu, Premiul de Stat clasa I era în valoare de 30.000 de lei, clasa a II-a – 25.000 de lei, iar clasa a III-a – 15.000 de lei.

De altfel, preocuparea pentru ajutorarea materială a scriitorilor a reprezentat o constantă a perioadei comuniste (înfiinţarea Fondului Literar al Uniunii Scriitorilor în 1949, premii în bani etc.): „Odată asimilată în opera literară, ideologia comunistă îi servea scriitorului în încercarea de a-

[3] *Premii naţionale pentru artă, literatură şi publicistică* în “România liberă”, Anul IV nr. 1221, 15 august 1948, pp. 1şi 8.
[4] *Hotărârea şedinţei plenare a C.C. al P.M.R. asupra stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice* în “Contemporanul”, nr. 118, 7 ianuarie 1949, p. 4.
[5] *Decretul pentru stimularea activităţii ştiinţifice, literare şi artistice* în “Scânteia”, Seria III, Anul XVIII, nr. 1337, 30 ianuarie 1949, p. 1.
[6] *Statutul Uniunii Scriitorilor din Republica Populară Română* în „Viaţa Românească”, Anul XV, nr. 3, martie 1962, p. 132.
[7] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2006, p. 42.
[8] Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă: 1948-1953*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2010, p. 81.

şi câştiga un statut social acceptabil, dacă nu superior, şi implicit de a se proteja de vicisitudinile politice şi de abuzurile administraţiei centrale şi locale într-o epocă a arbitrariului, a naţionalizărilor etc. Aceste tentative (pseudo)ariviste ale scriitorilor se întâlneau cu dorinţa puterii politice de a avea o intelectualitate docilă, dar mulţumită, bine integrată în sistemul social comunist, cu un *status* potrivit cu serviciile aduse regimului. Astfel poate se explică preocuparea periodică a Direcţiei/ Secţiei de Propagandă faţă de condiţiile de viaţă ale literaţilor şi faţă de câştigurile lor materiale..."[9].

Alcătuirea unei liste exhaustive a premiilor acordate pentru poezie în perioada comunistă devine o misiune imposibilă deoarece presa vremii, dicţionarele de scriitori şi de literatură oferă informaţie incompletă sau chiar eronată. Materialele din presă consultate pentru întocmirea listei de mai jos sunt articolele apărute în „Viaţa Românească" (în perioadele 1948-1971; 1987-1990), „România Literară" (în perioada 1968-1990), „Gazeta Literară" (în perioada 1964-1968) şi „Contemporanul" (în perioadele 1949; 1955-1965; 1987-1989), precum şi dicţionare de scriitori şi literatură.

O parte dintre poeţii publicaţi în manuale sunt laureaţi ai unor premii semnificative şi în străinătate. Cu toate acestea, în listă am precizat doar premiile naţionale deoarece ele se suprapun, de cele mai multe ori, cu linia stabilită de partid, răsplătind o poezie conformistă.

Oferim în continuare o selecţie în ordine alfabetică a poeţilor prezenţi în manualele şcolare cărora li se decernează în ţară, în răstimpul 1948-1989, premii importante pentru poezie:

Al. Andriţoiu – Premiul de Stat clasa a III-a pe 1953 pentru volumul *În Ţara Moţilor se face ziuă*

Tudor Arghezi – Premiul de Stat clasa I pe 1955 pentru volumele *1907. Peizaje* şi *Cântare omului*

A. E. Baconki – Premiul de Stat clasa a III-a pe 1954 pentru volumul *Cântece de zi şi cântece de noapte*; Premiul Uniunii Scriitorilor pe 1969 pentru *Cadavre în vid*

Maria Banuş – Premiul Academiei Republicii Populare Române „George Coşbuc" pe 1949 pentru volumul *Bucurie*; Premiul special pentru poezie al Uniunii Scriitorilor pe 1986

Mihai Beniuc – Premiul de Stat clasa I (pentru poeziile publicate în răstimpul 1950-1951); Premiul de Stat clasa I pe 1954 pentru *Mărul de lângă drum*; Marele Premiul al Uniunii Scriitorilor pe 1982

Demostene Botez – Premiul de Stat clasa a II-a pe 1953 pentru volumul *Floarea soarelui*

Radu Boureanu – Premiul Academiei Republicii Populare Române „George Coşbuc" pe 1949 pentru volumul *Sângele popoarelor*; Premiul Academiei Republicii Socialiste România pentru literatură şi artă „Mihai Eminescu" pe 1967 pentru volumul de versuri *Cheile somnului*; Uniunea Scriitorilor îi conferă premiul special (1980) şi Marele Premiu (1985)

Ion Brad – Premiul Academiei Republicii Populare Române „George Coşbuc" pe 1958 pentru volumul *Cu timpul meu*; premiul Uniunii Scriitorilor pe 1971, la secţiunea literatură pentru copii şi tineret, pentru *Cele patru anotimpuri*

Marcel Breslaşu – Premiul de Stat (1962) pentru activitatea poetică desfăşurată în perioada 1956-1961

Nina Cassian – Premiul Uniunii Scritorilor pe 1969, la secţiunea literatură pentru copii şi tineret, pentru volumul *Povestea a doi pui de tigru*; Premiul Uniunii Scritorilor pe 1983 pentru volumul *Numărătoarea inversă*

Dan Deşliu – Premiul de Stat clasa a II-a pentru *Lazăr de la Rusca* (1949); Premiul de Stat clasa I pentru volumul *În numele vieţii* (1950); Premiul de Stat clasa I pentru *Minerii din Maramureş* (1951); premiul Uniunii Scriitorilor pentru *Cetatea de aer* (1974)

Mihu Dragomir – Premiul de Stat clasa a III-a pe 1952 pentru volumul *Stelele păcii*; Premiul de Stat clasa a II-a pe 1954 pentru *Războiul*

Eugen Frunză – Premiul de Stat clasa a II-a pe 1951 pentru volumul *Zile slăvite*

[9] *Ibid.*, p. 103.

Petre Ghelmez – Premiul Academiei Republicii Socialiste România pentru literatură şi artă „Mihai Eminescu" pe 1974 pentru volumul *Sonetele*

Ion Horea – Premiul Uniunii Scriitorilor pe 1962 pentru *Coloană în amiază*, *Flori de păpădie*; Premiul Uniunii Scriitorilor pe 1976 pentru *Măslinul lui Platon*; Premiul Academiei Republicii Socialiste România pentru literatură şi artă „Mihai Eminescu" pe 1983 pentru *Un cântec de dragoste pentru Transilvania*; Premiul Uniunii Scriitorilor pentru poezie pe 1983 pentru *Un cântec de dragoste pentru Transilvania*

Eugen Jebeleanu – Premiul de Stat clasa a II-a pe 1951 pentru volumul *În satul lui Sahia*; Premiul de Stat clasa I pentru volumul *Bălcescu* 1952; Premiul Uniunii Scriitorilor pentru poezie pe 1972 pentru *Hanibal*; Marele premiu al Uniunii Scriitorilor pe 1980

George Lesnea – Premiul special al Uniunii Scriitorilor pe 1978

Miron Radu Paraschivescu – Premiul de Stat clasa a II-a pe 1953 pentru volumul *Laude*

Adrian Păunescu – Premiul Uniunii Scriitorilor pentru volumul *Fântâna somnambulă* (1968); Premiul Uniunii Scriitorilor pe 1981 pentru volumul *Iubiţi-vă pe tunuri*

Veronica Porumbacu – Premiul de Stat clasa a II-a pe 1951 pentru volumul *Mărturii*; Premiul Uniunii Scritorilor pe 1971, la secţiunea literatură pentru copii şi tineret, pentru volumul *Ferestre deschise*

Nicolae Tăutu – Premiul de Stat clasa a III-a pe 1952 pentru volumul *Stânca de pe Tatra*

Virgil Teodorescu – Premiul Academiei Republicii Populare Române „George Coşbuc" (pe anii 1950-1955) pentru volumul *Scriu negru pe alb*; Marele Premiu al Uniunii Scriitorilor pe 1983

Cicerone Theodorescu – Premiul de Stat clasa I pentru volumul *Un cântec din uliţa noastră* (1953)

Alexandru Toma – Premiul de Stat clasa I pe 1949 pentru volumul de versuri *Cântul vieţii*

Victor Tulbure – Premiul de Stat clasa a II-a pe 1955 pentru volumul *Laudă patriei*

Tiberiu Utan – Premiul Academiei Republicii Populare Române „George Coşbuc" pe 1961 pentru volumul *Versuri*

Prezenţa abundentă a poeţilor propagandei în manualele de literatură română reflectă gradul de ideologizare al şcolii. Publicarea în manuale, editările şi reeditările în tiraje foarte mari, concursul presei aclamative, traducerile în alte limbi, premiile, funcţiile deţinute vor contribui la "clasicizarea" acestor poeţi.

BIBLIOGRAPHY

1. Burakowski, Adam, *Dictatura lui Nicolae Ceauşescu 1965-1989. Geniul Carpaţilor*, Iaşi, Editura Polirom, 2016.
2. Cesereanu, Ruxandra (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Iaşi, Editura Polirom, 2006.
3. *Decretul pentru stimularea activităţii ştiinţifice, literare şi artistice* în "Scânteia", seria III, anul XVIII, nr. 1337, 30 ianuarie 1949, p. 1.
4. Deletant, Dennis, *România sub regimul comunist*, Bucureşti, Fundaţia Academia Civică, 1997.
5. Gabanyi, Anneli Ute, *Literatura şi politica în România după 1945*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001.
6. *Hotărârea şedinţei plenare a C.C. al P.M.R. asupra stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice* în "Contemporanul", nr. 118, 7 ianuarie 1949, p. 4.
7. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2006.
8. Idem, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2006.
9. *Premii naţionale pentru artă, literatură şi publicistică* în "România liberă", anul IV nr. 1221,15 august 1948, pp. 1şi 8.

10. *Statutul Uniunii Scriitorilor din Republica Populară Română* în „Viaţa Românească”, anul XV, nr. 3, martie 1962, p. 132.

11. Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă: 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
MULTICULTURALISM THROUGH THE LENSES OF LITERARY DISCOURSE

CAMIL PETRESCU – BALCESCU, OR ABOUT THE (NON) CURRENT DRAMA OF THE INTELLECTUAL

Laurenţiu Ichim
Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: The fundamental theme of Camil Petrescu's writing, the condition and the drama of the intellectual, are presented in the play entitled Bălcescu, in correlation with the biography of the 1848 Revolutionary artisan. We might say that the relevance of the playwright's conception on his obsessive theme acquires a new significance, somewhat almost superior, through a necessary contextualization in the present socio-cultural environment.

Keywords: intellectual condition, critical reception, socio-cultural context, playwright, Nicolae Bălcescu.

Scriitor de notorietate pe piaţa ideilor literare, impunându-se, în perioada interbelică, prin romanele, piesele de teatru şi eseurile sale, precum şi ca adept al autenticităţii ca teorie şi practică a scriiturii romaneşti, Camil Petrescu aderă la ideologia partidului unic şi redactează, după al Doilea Război Mondial, câteva texte menite să-i asigure buna relaţionare cu noile autorităţi ale statului. Puţin relevantă pentru demersul nostru, strict estetic, atitudinea „colaboraţionistă" (în sine) a scriitorului a dus, astfel, la apariţia voluminosului roman ce are în centru figura revoluţionarului Nicolae Bălcescu – *Un om între oameni*, a pieselor *Bălcescu* şi *Caragiale în vremea lui*, considerate pe drept cuvânt eşecuri şi datorate, firește, incompatibilităţii dintre structura creatoare a romancierului, formaţia sa intelectuală, deschiderea filosofică specifică, determinată de influenţa directă a lui Henry Bergson şi a lui Husserl, şi noua ideologie „de partid şi de stat" din România postbelică.

Roadele compromisului acceptat de scriitor nu întârzie să apară. Alex. Ştefănescu le enumeră, cu detalii, în numărul 13 din 2004 al *României literare*, în articolul „La o nouă lectură: Camil Petrescu – scrierile postbelice".[1] În 1948 devine membru al Academiei Republicii Populare Române, între 1953 şi 1957 i se decernează numeroase premii literare, este decorat cu Ordinul Muncii, clasa I, şi este numit preşedinte al Colegiului de redacţie al revistei *Teatrul*, nou-apărute.

Cu toate acestea, recitirea şi analiza piesei *Bălcescu*, pe care o propunem aici, se poate dovedi utilă lectorilor contemporani avizaţi în măsura în care îşi propune să aplice o grilă de lectură care să evidenţieze supravieţuirea specificităţii scriiturii dramatice camilpetresciene prin prezervarea unor elemente-cheie în condiţiile nefavorabile valorii estetice în sine.

Cu alte cuvinte, dincolo de intriga schematică şi de stângăciile evidente în construcţia personajelor, şi chiar de supralicitarea unor simboluri cu relevanţă (exclusiv) în realitatea postbelică românească, piesa *Bălcescu* păstrează relevanţa personajelor drept „cazuri de conştiinţă", purtând o evidentă „monosemie structurală" şi înlocuirea – parţială, aici –, a conflictului social cu „afirmarea apodictică şi nondialectică a purităţii şi unicităţii ontologice a ideii"[2].

Aceasta deoarece, aşa cum afirmă Cornel Ungureanu, „inteligenţa este superstiţia lui Camil Petrescu, intelectualul problematic, magul ei".[3] Posedat de principiul *revoluţiei* ca fundament al progresului, Bălcescu este construit, ca personaj, din necesitatea asocierii conceptelor etice recontextualizate, refuncţionalizate ideologic, cu o miză primordial filosofică a dramelor sale, cu o proiecţie idealizată, hiperbolizată, a scriitorului însuşi într-un personaj halucinat, posedat de o idee

[1] Ştefănescu, Alex., *La o nouă lectură*, în România literară, nr. 13/2004, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/index.pl/camil_petrescu_scrierile_postbelice – accesat la 01.10.2017
[2] *** *DGLR, P/R*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 194
[3] Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 63

mai puternică decât orice altă constrângere.[4] Mai mult, și această piesă ilustrează specificitatea teatrului camilpetrescian, care „refuză ideea de regulă și instaurează un fel de dezordine principială care trebuie să-i ofere spectatorului senzația vieții".[5] La nivelul construcției textului dramatic consecința este aceea că „unitatea de bază" este „tabloul epic, iar succesiunea tablourilor nu mai ascultă de nicio schemă internă".[6]

Cele trei acte ale piesei surprind etape considerate reprezentative, de către dramaturg, în raport cu noua ideologie. În actul întâi Bălcescu, încă adolescent, este prizonier într-o celulă murdară, în condiții intenționat subumane, iar acest fapt rezonează cu *narațiunile întemeietoare* de care noua orânduire se servește pentru a se autolegitima, narațiuni potrivit cărora comuniștii ilegaliști au îndurat condiții grele de detenție. Acuzat de înaltă trădare, pentru a fi participat la încercarea de detronare a lui Vodă Bibescu, tânărul intelectual revoluționar este construit în antiteză explicită cu temnicerul său, colonelul Lăcusteanu, om violent și impulsiv, apărător al intereselor marilor latifundiari, dispus chiar să ucidă un prizonier neînarmat.

Supravegheat strict, tânărul intelectual recită versuri franțuzești, stârnind suspiciunea și furia colonelului, căci prizonierul nu are voie să dețină, în celulă, cărți sau hârtie de scris, în afara unui ceaslov. Teama gardianului și, prin extensie, a întregului *regim asupritor* al lui Bibescu, vizează, așa cum simbolistica străvezie a textului arată, neliniștea pe care independența și obișnuința de gândire liberă a intelectualului de stângă o provoacă domnitorului și armatei care-l slujește.

Incompatibilitatea dintre cele două personaje este, însă, excesivă, ideologia pe care ele o poartă surclasând relevanța estetică. Citând din versurile piesei lui Corneille, *Horațiu*, evidențiind ideea sacrificiului pentru țară și anticipându-și moartea timpurie, Bălcescu adună, într-un întreg, *cetățeanul* și *scriitorul,* construind un om al cetății pe gustul partidului unic. Funcționând ca *mise en abîme* pentru întreaga piesă, construită explicit, chiar ostentativ, în jurul personajului și al simbolului central al revoluționarului posedat de ideea de revoluție ca mișcare generală de revoltă a românilor, citatul din Corneille aduce argumentul livresc în sprijinul ideologiei.

Mai mult, tânărul intelectual pretinde că are, în biblioteca minții lui, 50 de volume, inclusiv *Puterea armată la români*, carte scrisă în minte, nu pe hârtie, în temnița de la Mărgineni. Cartea ar ilustra, deja, principiul suprauman al apărării patriei printr-o armată națională, justificată și ilustrată printr-o lectură în cheie subiectiv-istorică a *campaniilor oștirii române,* susținută de o arhitectură textuală cu relevanță estetică autonomă în raport cu ideologia partidului unic. Dar exagerările de acest tip nu pot funcționa ca *efecte de real* (Bălcescu a scris, într-adevăr, *Puterea armată și arta militară la români*, în 1849) care să aducă plusul de autenticitate pe care, altădată, în scrierile literare ale lui Camil Petrescu, inserarea referinței la un document autentic îl garanta. Mai mult, construind cele două personaje așezate sub semnul excesului (ideologic) prost strunit, scriitorul nu-și poate păstra personajele în limitele necesare ale verosimilității, adică ale acceptabilității lor ca produse ale unei ficțiuni - și ea acceptabilă.

Cu toate acestea, o anumită consecvență a personajelor cu sine – și cu specificitatea *lunaticului, halucinatului* după o idee, neînțeles de cei din jur, tipic pentru dramaturgia camilpetresciană, se poate reține din piesă. Bălcescu vede și el *Idei*, pe care încearcă să le aplice fără succes în realitate. Va provoca, din acest motiv, o succesiune de drame corelative condiției sale de spirit superior – Tița, sora sa, e părăsită de logodnic, mama i se îmbolnăvește de durere, încercând să îi acopere datoriile își vinde și zestrea de fată, averea familiei se duce și ea pe plata datoriilor, iar pentru fiul său Bonifaciu, Bălcescu se va dovedi un tată absent. Sfâșierea tragică pe care această situație extrem de complexă – se adaugă, aici, neînțelegerile și trădările dintre revoluționari – ar trebui să o producă se lasă așteptată. Aceasta deoarece protagonistul se constituie, ca personaj-simbol, mai degrabă din convergența semantică a unor alte simboluri pe care retorica propagandei comuniste din România postbelică le-a confiscat și compromis definitiv, decât dintr-o

[4] Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, p. 128
[5] ibidem, p. 128
[6] ibidem, p. 128

adâncime psihologică și o retorică a comportamentului corelate.

Alte două personaje cu funcție indirect caracterologică sunt chemate pentru a evidenția, din nou, natura aparte a protagonistului: Mitiță Filipescu, care putrezește de viu la Snagov, aproape orb și fără nici un dinte în gură, consecvent ideilor revoluționare, și spătarul Ghica (scriitorul Ion Ghica!) ce găsește de cuviință să-l pălmuiască pe tânărul Bălcescu, ca pe un copil obraznic, lipsit de minte. Replica protagonistului, *cu tâlc*, „Un înger a murit în mine când am simțit pe obraji palmele spătarului Ghica (după ce tace câteva clipe, leagă cu tâlc) și s-a născut un om …”[7], anunță începutul maturizării sale și despărțirea, radicală, de copilărie.

Există, din păcate, și episoade care, în intenția dramaturgului, ar fi trebuit să contureze o imagine a epocii adecvată ideologiei comuniste a partidului unic, în care cosmopolitismul, exploatarea țăranilor și a muncitorilor de către marii latifundiari și de către burghezie, polarizarea socială, merg mână în mână.

Așa, de pildă, ofițerul Fărcășanu – cel care-l împiedică pe Lăcusteanu să-și înfigă sabia în prizonier într-un acces de furie – îl roagă pe acesta din urmă să-i scrie pe o bucată de hârtie pronunția unor expresii în engleză, cu care să o impresioneze pe o tânără domnișoară la un bal mascat. Bălcescu îî scrie câteva versuri din … *Hamlet.*

Sosește, apoi, sora lui Bălcescu, Tița – un personaj care-l va secunda, cu consecvență, de-a lungul întregii piese, și care are, pe de o parte, funcția de liant al protagonistului cu familia de care idealul său revoluționar îl va îndepărta tot mai mult, iar pe de altă parte, de a înțelege, de a prelua și de a prelungi simbolic vocația sacrificială a fratelui său și relevanța acestuia pentru contemporaneitatea postbelică a dramaturgului. Deocamdată, Tița – care a trebuit să primească învoire „cu trei iscălituri”[8] de la vornicie, de la agie și de la spătărie pentru a-și vedea fratele, îl imploră să iscălească cererea de iertare adresată lui Vodă Bibescu. Bălcescu, firește, refuză, căci datoria îi cere să fie tratat la fel cu ceilalți „condamnați politic”. Astfel de sintagme, anacronice și nejustificate nicicum în raport cu timpul povestit, sunt presărate în întregul piesei. Miza lor este, astăzi, evidentă.

Actul întâi se încheie cu eliberarea prizonierului, vestea că Bibescu „a cedat” la presiunea *maselor populare* și, la auzul veștii că Filipescu e pe moarte, iertându-i pe toți conspiratorii, este adusă de Alecu Golescu, poreclit „Arăpilă”. Mai apoi, la 11 iunie 1848, Bibescu semnează Constituția și abdică, iar Guvernul provizoriu preia conducerea țării.

În Actul al doilea, Tabloul VII prezintă Guvernul provizoriu reunit la lucru. Sunt de față Bălcescu, Arăpilă, C. A. Rosetti, Mitropolitul, N. Golescu, Eliade, Gheorghe Magheru și alții. O nouă opoziție cu valoare simbolică și caracterologică îl așază pe Bălcescu în contratimp ideologic cu demagogii C. A. Rosetti și Eliade. Încântat de faptul că Europa *admiră* răsturnarea politică pașnică a regimului lui Vodă Bibescu, Rosetti enumeră faptele Guvernului: a fost „decretat” tricolorul ca steag național, lozinca Dreptate – Frăție a fost oficializată, au fost desființate rangurile boierești, a fost înființată garda națională, s-a declarat *libertatea tiparului și a cuvântului*. Bălcescu, însă, este iritat de retorica găunoasă a revoluționarilor cu stofă de politicieni (celebra pelerină albă de ceremonie a lui Eliade este purtată de fiecare dată când o delegație oficială vine să felicite Guvernul provizoriu): „Noi, în loc să lucrăm, ne felicităm mereu și ne odihnim de prea multă fericire politică”[9]. Ceea ce revoluționarul visează este o mișcare de revoltă totală, o ridicare simbolică la oaste a întregii țări, mai ales a țărănimii care trebuie, în spiritul teoretic al ideologiei comuniste de partid și de stat, împroprietărită. „Cu o vibrantă convingere”[10], Bălcescu invocă forța celor un milion de piepturi goale care, chiar fără arme, cum remarcă Eliade, se pot opune *reacțiunii.*

Pentru cititorul de astăzi, retorica de care face uz protagonistul pentru a aduce în prim-plan revendicări și principii de ordine socială corecte, este ea însăși calpă, chiar dacă este sprijinită de o modalitate concretă de realizare: Magheru să fie numit „căpitan general al armatei neregulate și al

[7] Petrescu, Camil, *Danton. Bălcescu,* Colecția Lyceum, Editura Albatros, București, 1973, p. 144
[8] ibidem, p. 146
[9] ibidem, p. 149
[10] Petrescu, Camil, *op. cit.*, p. 150

guardiei naționale”,[11] cea dintâi constituită din jandarmii descendenți ai pandurilor lui Tudor Vladimirescu și, apoi, din întreaga țărănime română, care să poată apăra, astfel, țara „de dușmanii dinăuntru și dinafară”.[12] Totodată, pentru a convinge țăranii, influențați de „calomniile reacționare”, Bălcescu cere numirea de „comisari speciali, câte doi de fiecare județ”[13], care să convingă țăranii de importanța revoluției. Deși Eliade recunoaște, aici, modelul revoluției franceze, temându-se de iacobinism, modelul adevărat este cel binecunoscut, al *comisarilor poporului*.

Sub pretextul salutului adus Guvernului provizoriu de către ofițerii regimentului său, colonelul Odobescu îi arestează pe revoluționari, „în numele proprietarilor”. Prezent și el, Lăcusteanu nu-și poate stăpâni accesele de furie și-i amenință direct pe Bălcescu, Rosetti și Eliade. Acest grup de personaje – Odobescu, Lăcusteanu și Mitropolitul duplicitar – apără principiul contrarevoluționar al *statu-quo*-ului și al proprietății marilor latifundiari. „Ați făcut treabă bună … Ați mântuit patria de niște oameni fără Dumnezeu … (Grijuliu.) Ați dat de veste proprietarilor? Să vie mai repede … Să nu ne pomenim cu derbedeii peste noi …”[14]

Respectând, în linii mari, adevărul istoric, dramaturgul înscenează o confruntare între armata turcă, condusă de Fuad pașa, sosită pentru a înăbuși revoluția – ca expresie directă a puterii *cotropitorului străin*, și grupul revoluționarilor arestați. Pe fondul mulțimii adunate pentru a-l omagia pe sultan, dar și pentru a apăra Constituția, după cum afirmă, duplicitar, și Rosetti, Brătianu, prefect al poliției, invocă proclamația prin care a cerut mulțimii să vină neînarmată pentru o *demonstrație pașnică*. Singurul cu adevărat demn, curajos, deși mult mai tânăr, Bălcescu invocă tratatul semnat cu turcii de Mircea cel Bătrân și de Vlad Țepeș, precum și *vechile capitulații*, nu mai puțin *dreptul internațional* (sic!), pentru a nu permite amestecul turcilor în treburile interne ale țării. Curajul și-l argumentează livresc, prin parafrazarea unui vers din legenda istorică a lui Bolintineanu, *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare*, text cu un evident caracter subversiv: „Turcii nu taie decât capetele ce se pleacă”.[15]

Fuad pașa anunță numirea lui Constantin Cantacuzino drept caimacam, unii revoluționari îl urmează, iar ceilalți sunt arestați.

Urmează o istorisire a luptelor din Dealul Spirii, datorată maiorului Voinescu II, cunoscut, printre altele, grație epistolelor dedicate lui de Grigore Alexandrescu, căci colonelul Golescu nu a vrut să le predea turcilor cazarma. Sub amenințarea tunurilor turcești, sosesc și cei două sute de pompieri ai căpitanului Zăgănescu, un turc scuipă un soldat român, „… sublocotenentul Dincă a scos sabia și l-a tăiat pe turc …”[16] și lupta începe.

Adevărații patrioți, gata de sacrificiu, ies, astfel, din anonimat, lui Golescu și Zăgănescu adăugându-li-se Dincă, Deivos, precum și pompierii sau cei patru sute de infanteriști ai celui dintâi. „Ah, ce n-am fi făcut noi cu asemenea oameni … cu cei două sute de pompieri zănatici, cu cei patru sute de infanteriști ai lui Golescu. Ostașii aceștia, nu mânați într-o cursă … ci atacând feriți de întuneric, prin surprindere … în grupuri răzlețe, ca să nu știe turcii cât de puțini sunt, ar fi ținut în loc, singuri, o săptămână, toată armata lui Fuad … Iartă-mă, frate Bălcescule, că nu te-am sprijinit în propunerile tale.”[17]

În actul al treilea, după ce Bălcescu încearcă zadarnic să-i unească pe revoluționarii maghiari și pe cei români în lupta contra habsburgilor, este silit să fugă din țară, travestit în moț vânzător de ciubere, ajutat de Avram Iancu. Legătura (care se vrea și de astă dată simbolic-întemeietoare) cu revoluționarii transilvăneni ar trebui să reverbereze în contemporaneitatea lui Camil Petrescu, pentru a motiva mitic și istoric ideologia comunistă.

Exilat la Paris, trăind în sărăcie, împreună cu Arăpilă, deja bolnav de tuberculoză, Bălcescu

[11] ibidem, p. 150
[12] ibidem, p. 150
[13] ibidem, p. 150
[14] ibidem, p. 153
[15] ibidem, p. 156
[16] ibidem, p. 158
[17] ibidem, p. 159

vrea să continue lupta revoluționară. Tabloul al XV-lea, datat septembrie 1852, îl înfățișează pe puntea vaporului cu care a venit la Galați, palid și slăbit, „într-o după-amiază înnourată, apăsătoare", profund întristat de imposibilitatea de a coborî pe pământul patriei. Alături de medicul care-i evaluează gravitatea bolii – Bălcescu mai are doar o lună de trăit – Alecsandri funcționează doar ca personaj episodic de umplutură, inconsistent și aproape ridicol. Tot pe principiul antitezei, Bălcescu compară însorita Mediterană iubită de poet cu Dunărea „mâloasă", dar care aparține patriei sale. „Uite, vezi tu Dunărea asta mâloasă? Vezi cerul acesta cenușiu? De ieri stau pe punte și m-am simțit mai bine decât pe Mediterana ta însorită."[18]

O secvență menită, poate, să ilustreze melancolia tristă asociată dorului de țară și reprezentării mentale a acesteia, este aceea în care Bălcescu descrie fuga sa prin Ardeal spre Belgrad, travestit în vânzător de ciubere, dormind sub cerul liber, bucurându-se de natura curată a patriei și de libertate. Efectul nu este, însă, cel scontat și nici pledoaria pentru „viscolul românesc", în opoziție cu porturile însorite și parfumate ale Mediteranei iubite de Alecsandri, nu convinge. Mai mult, ironizându-l și discreditându-l, astfel, și mai mult ca personaj, Bălcescu îi spune poetului: „Ai să faci probabil o poezie cu dor și cu o păsărică și apoi ai să fii iar tânăr și ferice"[19], parafrazând neinspirat cunoscutul vers din *Epigonii*.

Cu alte cuvinte, după moartea sa, superficialitatea de structură și de semnificații a poeziei lui Alecsandri va rămâne nealterată.

Aproape agonizând, Bălcescu își așteaptă, pe puntea vasului, mama care, bolnavă fiind, nu a putut ajunge decât până la Brăila, dar pe care fiul o percepe arhetipal ca pe chintesența românismului. „Esența neamului românesc întreg ar fi fost prin ea aici, într-o ultimă privire …"[20]

Măcinat de griji pentru cei dragi, cărora replicile lui ar fi ar fi trebuit să le asigure greutatea de semnificație care să ducă la sfâșierea lăuntrică a personajului, Bălcescu rămâne, din păcate, superficial ca structură dramatică și prea puțin relevant ca miză estetică. Ecoul vorbelor Tiței – „Tu ești o lumânare de ceară sfințită care se consumă fără oprire pentru popor …"[21], „ți se pare … Roadele trudei tale se vor vedea mai târziu."[22], va fi fost menit să sune lămuritor în urechile contemporanilor dramaturgului, dar astăzi retorica și simbolistica lor fac parte doar din încercarea lui Camil Petrescu de a rescrie istoria, cu instrumentarul literaturii, pe placul ideologilor comuniști ai epocii.

Demersul scriitorului se așază, astfel, în matca comună a tentativelor de a justifica prezentul comunist prin redimensionarea mi(s)tificată a trecutului.

BIBLIOGRAPHY

1. *** *DGLR, P/R*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006
2. Petrescu, Camil, *Danton. Bălcescu,* Colecția Lyceum, Editura Albatros, București, 1973
3. Ștefănescu, Alex., *La o nouă lectură*, în „România literară", nr. 13/2004, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/index.pl/camil_petrescu_scrierile_postbelice – accesat la 11.09.2019
4. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985
5. Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988

[18] Petrescu, Camil, *op. cit.*, p. 162
[19] ibidem, p. 163
[20] ibidem, p. 163
[21] ibidem, p. 163
[22] ibidem, p. 165

BETWEEN BACHUS FIDELITY AND WRITING GENIUS: MARGUERITE DURAS

Daniela Cătău-Vereș
Lecturer, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Vice? Passion? Difficult to define the relationship that Duras has with alcohol. Moreover, in the history of universal literature, many writers have had close relations with the liquor of Bacchus and have thus rendered humanity remarkable works. Like Hemingway, Leiris, Jack London, Jean-Francois Josselin, Marguerite Duras is also part of this category of famous writers faithful to Bacchus. What particularly interests us in this writer is first of all the meaning that must be given to her alcoholism. Is it in his case vice, passion? What word would best characterize his relation to Bacchus? Is the word loyalty more appropriate? We then wonder to what extent the act of writing is marked in Duras by alcoholism, knowing that she admits having written books "in alcohol" and others "without alcohol". What is the difference between these writings? In this perspective, and to conclude on the issue of Durassian alcoholism, we will try to highlight the motivations evoked by the writer relating to the mixture between alcohol and writing.

Keywords: Marguerite Duras, alcoholism, passion, transgression, social codes

Vice ? Passion ? Difficile à définir le rapport que Duras entretient avec l'alcool. D'ailleurs, dans l'histoire de la littérature universelle, nombreux sont les écrivains qui ont eu des rapports étroits avec la liqueur de Bacchus et qui ont pour autant rendu à l'humanité des œuvres remarquables. Sans présenter ici une liste nullement exhaustive, nous citons ici Hemingway, Leiris, Jack London, Jean-François Josselin. Marguerite Duras elle aussi fait partie de cette catégorie d'écrivains célèbres fidèles à Bacchus. Du Whisky, du vin, du Campari et du Champagne, Duras en consommait sans modération puisqu'elle, comme ses personnages, aimait boire. Ce ne fut pas sans effets sur son état de santé, car « cela la mena du plaisir de l'ivresse des soirées de la rue Saint-Benoît à la maladie de l'alcool solitaire, à la cirrhose, au coma et à la mort, malgré plusieurs tentatives pour s'en sortir. »[1] Ce qui nous intéresse particulièrement chez elle porte d'abord sur la signification qu'il faut donner à son alcoolisme. S'agit-il dans son cas de vice, de passion ? Quel serait ce mot qui caractériserait au mieux son rapport à Bacchus ? Le mot fidélité serait-il plus approprié ? On se demande ensuite dans quelle mesure l'acte d'écrire est marqué chez Duras par l'alcoolisme, sachant qu'elle avoue avoir écrit des livres « dans l'alcool » et d'autres « sans alcool ». Quelle est la différence entre ces écrits ? Dans cette perspective, et pour conclure sur la question de l'alcoolisme durassien, on tâchera de mettre en exergue les motivations évoquées par l'écrivain relatives au mélange qu'elle fait entre alcool et écriture.

La fidélité à Bacchus et la transgression volontaire des normes sociales

Si l'on se rapportait à la morale sociale, un vice serait d'une part une disposition habituelle au mal, un mauvais penchant, un défaut grave que réprouvent

[1] Cf. Sonia Pavlik in *Le Monde*, Hors-série, « Marguerite Duras. La voix et la passion », août-octobre 2012, p. 115

les normes sociales. D'autre part, un vice serait une mauvaise habitude au sens de faiblesse, de défaut.

Par ailleurs, la passion est communément associée à un état affectif et intellectuel assez puissant pour dominer la vie mentale, tel l'amour intense. Ou bien, la passion est encore définie comme une vive inclination vers un objet auquel on s'attache de toutes ses forces, sans oublier l'autre sens qu'on donne à ce terme, c'est-à-dire celui de souffrance et supplice du Christ.

En analysant ces courtes définitions des mots « vice » et « passion », on se demande de quel côté situer l'alcoolisme de quelqu'un, sachant que cette personne est un écrivain qui lutte contre l'injustice sociale, tout en transgressant à la fois volontairement les normes imposées par la société. Dans les années 40, Marguerite Duras fait déjà partie du groupe de la rue Saint-Benoît à Paris. Elle participe aux soirées arrosées d'alcool organisées dans son appartement où viennent des artistes et des écrivains de l'époque, communistes déclarés et futurs résistants, eux-mêmes transgresseurs des codes sociaux de leur temps. Duras commence à boire pendant cette période, aux côtés des hommes, dans les boîtes de nuit ou dans les cafés parisiens, une des raisons pour lesquelles on lui réserve le rejet et l'exclusion totale du PCF en 1950. Tout au long de sa vie elle va boire, avec de courtes pauses imposées par les trois comas alcooliques qu'elle subit. Ce qui est intéressant, c'est le fait qu'elle ne renonce jamais à écrire. Elle le fait même « pendant le coma », comme elle-même l'avoue après le coma alcoolique de 1983. Elle a peut-être raison, car en 1984 Duras écrit le livre qui la rend « mondiale » : *L'Amant*.

Certainement, Duras est un écrivain hors normes. Elle transgresse volontairement les codes sociaux de son époque, ainsi que les frontières de l'écriture journalistique ou littéraire, afin d'ouvrir la voie vers la liberté d'expression, au risque de recevoir l'étiquette d'impudique. Ainsi, elle n'hésite pas à écrire le « sublime, forcément sublime » article sur Christine Villemin, en 1985, qui lui procure beaucoup de souffrance en se rendant compte de l'incompréhension dont ses lecteurs font preuve à l'égard de son écriture. On la traite d'impudique à cause de ce qu'elle écrit, mais aussi à cause de sa vie personnelle. Presque toutes ses héroïnes sont de grandes buveuses, à commencer par les femmes du récit *Des Journées entières dans les arbres*, en passant par Anne Desbaresdes de *Moderato cantabile* ou par Lola V. Stein du *Ravissement de Lol. V. Stein*, et en arrivant à l'écrivain elle-même, personnage autofictif de ses propres livres des années 80, tels *La Pute de la côte normande, La Maladie de la mort* etc.

Duras boit et écrit sans se soucier de la dégradation physique que ces deux actes laissent sur son corps, ni de la dégradation de son image aux yeux de la critique qui l'éreinte la plupart du temps. De toute façon, l'écrivain « se tue à chaque ligne qu'il écrit », considère-t-elle. Ce « sacrifice » de l'écrivain nous fait situer son alcoolisme du côté de la passion plutôt que de le considérer un vice. Toute sa vie, Duras ne peut pas résister à la passion d'écrire, qui domine sa vie mentale en égale mesure que l'alcool. Ne serait-il plus judicieux de nommer cet état mental de l'écrivain une fidélité à l'écriture et à l'alcool, plutôt qu'un vice, d'autant plus que dans l'état alcoolique où elle se retrouve le plus souvent, aussi bien que dans l'état d'écriture, il n'y a rien de mal, aucune intention négative de l'écrivain à l'égard de la société ?

Alcoolisme et génie d'écriture : les livres « sans » ou « dans » l'alcool

Duras n'a jamais hésité à parler de sa fidélité à Bacchus. Elle le fait à chaque occasion presque que la presse, la critique littéraire, la radio ou la télévision la

questionnent sur sa vie privée. Telle est l'interview de Duras avec Aliette Armel de juin 1990[2], une occasion pour les confidences publiques. Duras parle ouvertement de son coma. Cet état de non-existence, si proche de la mort, qu'elle a vécu, est considéré par Duras comme un commencement. Après le coma, l'écrivain déclare triomphante : « Je suis allée au-delà de la mort, vous savez ? »[3] et a l'impression de retrouver quelque chose qui est très présent dans ses livres et qu'on pourrait traduire par cette formule : « Au commencement était la mort »[4]. Pour Duras, la mort est « la négation du reste », explique-t-elle, « on part de la mort comme lorsqu'on se met au diapason avant d'accorder un piano »[5]. Lorsque Duras parle de cet état d'inexistence, elle le met toujours en rapport direct avec l'écriture. Ce n'est pas la mort qui lui fait peur, mais ce qu'elle craint c'est de « ne pas retrouver l'état », de ne pouvoir plus écrire. Ecrire compte plus que la vie, plus que son corps. Et le plus souvent l'écriture ne vient qu'avec l'alcool. C'est pourquoi elle avoue avoir écrit des livres « sans » alcool et d'autres « dans » l'alcool (ou « dans un bain d'alcool »). Elle cite par exemple pour les livres écrits « sans » alcool *Le Ravissement...* et *L'Amant* et pour les livres écrits « dans » l'alcool *Moderato cantabile* et *La Maladie de la mort*. On peut noter qu'il n'y a aucun livre chez Duras où il ne soit pas question d'alcool, ne serait-ce qu'au passage.

Mais y a-t-il une différence entre les livres écrits dans ou sans alcool ? On pourrait répondre sans se tromper que Duras ne change jamais. Elle écrit dans les deux situations ou états mentaux sur les mêmes thèmes, guidée par le même génie de l'écriture, à partir des mêmes sujets, en se servant du même langage. A ses dires, tous ses personnages-femmes découlent de Lola V. Stein, la femme qui frôle la folie. Si elle écrit « sans » alcool *Le Ravissement...* c'est pour extérioriser une souffrance que toutes les femmes partagent faute d'amour. Au moment de la parution du *Ravissement de Lol V. Stein*[6], Marguerite Duras parle à Pierre Dumayet à la télévision de la façon dont lui sont venus les personnages, de leurs liens avec sa propre vie, du mouvement de son écriture. A cette occasion, elle raconte, par exemple, l'histoire de la rencontre avec Lol V. Stein. Elle l'a vue dans un bal de Noël, dans un asile psychiatrique des environs de Paris. Au cours de ce bal, Lol était comme « une automate ». Elle frappe le regard de l'écrivain par sa beauté, sa jeunesse (âgée de trente ans environ) et par le fait qu'elle n'a pas l'air du tout d'être malade. Duras établit ainsi une ressemblance entre l'état mental de cette femme, qui frôle la folie, et son propre état psychique, marqué par la souffrance provoquée par l'abstinence d'alcool après son premier coma. En effet, l'écrivain avoue sa peur d'être touchée par la folie.

Si elle écrit « dans un bain d'alcool » *Moderato*, c'est pour parler de l'amour passion qu'elle vit avec son compagnon de l'époque Gérard Jarlot. *Moderato Cantabile,* écrit en 1958, est d'ailleurs dédié « à G. J. », symbole de l'amour-passion, de l'amour-violence, de l'amour qui tue. En effet, l'aventure tumultueuse que Duras

---

[2] « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

[3] « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis pas Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

[4] Dans cette perspective, on peut citer *La Vie tranquille* qui s'ouvre sur la mort de l'oncle, *Un Barrage contre le Pacifique* qui débute par la mort du cheval. Dans *L'été 80*, Duras dit qu'on écrit toujours sur « le corps mort du monde », « le corps mort de l'amour ». Dans *L'Amant*, lorsque l'écrivain montre, en une page, le lien qui s'établit entre la jeune fille et la Dame, Anne-Marie Stretter, elle parle encore de la mort, d' « humeur à mourir », d' « une mort si forte qu'on en connaît le fait dans la ville entière. »

[5] « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

[6] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964

vit avec cet homme, où la passion se combine à la violence dans un bain d'alcool, inspire ce livre. Gérard Jarlot donne tout à Duras, mais elle ne reste qu'avec l'image de la passion, car Jarlot s'éteint trop vite. Ce qu'il reste, c'est à nouveau la souffrance provoquée par la perte de l'amour, thème quasi présent dans son œuvre. Comme le note aussi Michel Covin, dans son livre récent *Les écrivains et l'alcool*[7], Duras possède l'art de parler de l'amour-mort. Seul le vin permet d'affronter la force, parce qu'il lève la peur et libère Anne Desbaresdes du poids des conventions sociales : « Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ? » demande Chauvin. « Je crois que ce ne serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes ». Le vin offre un équivalent *possible* d'un amour toujours inaccompli, c'est un état de béatitude qui remplace le bonheur et chasse la peur.

Duras ne se sent jamais gênée par son alcoolisme, elle en parle librement, plus ou moins directement, dans ses livres ou à ses interlocuteurs de la presse. Elle met l'alcool au même rang que l'écrit ou que sa propre personne, tout en l'associant à une forme de suicide, comme l'écriture. Elle revient souvent d'ailleurs sur ce sujet qu'elle relie à sa quête spirituelle, à son malheur devant l'absence de Dieu que seul l'alcool peut remplacer :

« L'alcool est suicidaire. On ne sent pas la mort dans l'alcool. Dans l'alcool c'est comme si Dieu existait. L'alcool c'est Dieu. Comme ça le monde est beau, resplendissant. Mais c'est sûr que l'alcool mène à la mort. »[8]

Pourquoi finalement l'alcool ? (*La Vie matérielle*)

Il n'y a peut-être aucune plaidoirie faite à l'alcool pareille à celle que Duras nous fait lire dans son livre *La Vie matérielle* (Gallimard, 1987). Six pages pour persuader le lecteur sur les vertus de l'alcool. C'est l'histoire de sa rencontre avec Bacchus et ses fidèles. Vers la fin de sa vie, lorsque son corps entier est détruit par l'alcool, lorsque les détracteurs se moquent d'elle dans les pages des journaux qui publient des caricatures de l'écrivain devenu un « monstre sacré », Duras choisit de parler de l'alcool encore une fois, une certaine nostalgie dans ses propos. Pourquoi Duras boit-elle ?

Premièrement, elle dit que l'alcool « fait résonner la solitude » et lui donne la force de vivre seule, faute d'amour. Elle décrit ainsi son rapport douloureux à l'alcool:

« Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main. Ce qui empêche de se tuer quand on est fou de l'ivresse alcoolique, c'est l'idée qu'une fois mort on ne boira plus. J'ai commencé à boire aux fêtes, aux réunions politiques, d'abord les verres de vin et puis le whisky. Et puis à quarante et un ans j'ai rencontré quelqu'un qui aimait vraiment l'alcool, qui buvait chaque jour, mais raisonnablement. Très vite je l'ai dépassé.Ca a duré dix ans. Jusqu'à la cirrhose, les vomissements de sang. Je me suis arrêtée pendant dix ans. C'était la première fois. J'ai recommencé et puis j'ai encore arrêté, je ne sais plus pourquoi. Puis j'ai cessé de fumer et je n'ai pu le faire qu'en buvant de nouveau. J'en suis au troisième arrêt. [...] L'alcool reste attaché au souvenir de la violence sexuelle. Mais en esprit. »[9]

Deuxièmement, l'alcool est « la spiritualité jusqu'à la démence de la logique », c'est la raison qui essaie de comprendre « jusqu'à la folie cette société, ce Règne de l'Injustice » où le bonheur est impossible. Cette idée est reliée par l'écrivain

[7] Michel Covin, *Les écrivains et l'alcool*, L'Harmattan, 2002, p. 231
[8] *Le bon plaisir de Marguerite Duras*, émission de Marianne Aplhant, diffusée le 20-10-1984 sur France Culture, réalisée à Neauphle-le-Château
[9] Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Gallimard, 1987, pp. 23-28

au manque de Dieu. Duras dit que « l'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. L'alcool ne remplace que le manque de Dieu. Il ne console pas l'homme. »[10]

Troisièmement, l'alcool l'aide à affronter publiquement les préjugés de son époque. Une femme qui boit, c'est le scandale, la honte. De son temps, une femme qui boit « c'est rare, c'est grave. C'est la nature divine qui est atteinte. » Duras aime boire aux côtés des hommes pour briser les tabous et pour réagir contre les préjugés sociaux. Elle aime faire scandale, non seulement par ce geste, mais aussi par ce qu'elle écrit. Sa conception sur la littérature bouleverse toute son époque.

Enfin, l'alcool lui offre la possibilité de mieux comprendre les pauvres, les gens de la rue, les clochards qu'elle évoque avec sympathie à plusieurs reprises dans ses écrits. « L'alcool c'est l'asile, c'est la rue, les autres alcooliques. »[11]

En guise de conclusion

Les vertus de l'alcool sont ainsi pour Marguerite Duras de nature psychologique et esthétique, mais aussi l'élixir de Bacchus lui donne le courage d'affronter les préjugés sociaux, de vaincre la solitude ou la jalousie. Chez Duras, l'alcool ne nuit pas à l'œuvre, au contraire, il nourrit le génie. Comme le note Sonia Pavlik dans le numéro Hors-série du journal *Le Monde*¸en 2012, l'alcool est un « motif récurrent dans ses écrits, la substance est à la fois un déclencheur et une entrave au travail (…), une quête spirituelle vers ce Dieu qui manque, mais dont la place est l), vide »[12]. Le plus souvent elle écrit dans « un bain d'alcool » et son imaginaire alcoolique lui assure la célébrité. Marguerite Duras reste par conséquent une éternelle fidèle à elle-même, à l'écrit et à l'alcool.

BIBLIOGRAPHY

-*Cahiers de l'Herne*, n° 86, sous la direction de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de l'Herne, Paris, 2005

-Covin, Michel, *Les écrivains et l'alcool*, L'Harmattan, 2002

-Duras, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964

-Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, Gallimard, 1987

-*Duras, Dieu et l'écrit*, actes du colloque de La Faculté des Lettres de l'Institut catholique de Paris, mars 1997, sous la direction d'Alain Vircondelet, Editions du Rocher, 1998

-*Europe*, n° 921-922, Paris, éd. Europe, janvier-février 2006

-*Le bon plaisir de Marguerite Duras*, émission de Marianne Aplhant, diffusée le 20-10-1984 sur France Culture, réalisée à Neauphle-le-Château

-*Le Monde*, Hors-série, « Marguerite Duras. La voix et la passion », août-octobre 2012

- *Lire Duras. Ecriture - Théâtre – Cinéma*, ouvrage présenté par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, publié avec le concours du Centre national du Livre, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, Presses Universitaires de Lyon, 2000

[10] Ibid., p. 25
[11] Ibid., p. 27
[12] *Le Monde*, Hors-série, « Marguerite Duras. La voix et la passion », août-octobre 2012, p. 115

-« J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

-« Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis pas Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

-« J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

WHY IS FANTASY FICTION POPULAR NOWADAYS? THE CASE OF UPROOTED BY KIM NOVIK

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of the paper is to look at reasons for the popularity of fantasy fiction nowadays. Reasons such as the following will be considered: the fact that they contain characters from and references to fairy-tales, universal elements such as the fight between good and evil, as well as references to other cultures. The references to fairy-tales are meant to show a different perspective from that of a child on the stories, from the perspective of the adult. Relationships with other cultures are explored and referred to in the fantasy novels. Uprooted by Naomi Novik makes references to Polish culture and adds a different perspective on the dragon and the expected story.

Keywords: fairy-tales, hero, good, evil, dragon.

Motivation

Some critics believe that the fantasy genre has been around since very early times in history. For example, Grant and Clute (1997: 921) go back as far as the fantastic stories with monsters and magic in classical mythology, especially those by Homer and Virgil. Fantasy novels contain references to mythologies of the world, such as the *Lady Midnight* series by Cassandra Clare, where elements of ancient mythology, world folklore, fairytales and today's technologically developed world are mixed. Characters in this novel series go through trials as in fairy-tales, they are being tested for bravery and skills, but we also see how they lead a usual life for young people nowadays, in our contemporary world: they are part of a group of friends and they wish for a forbidden love relationship. Fabulous creatures are found side by side with characters from everyday life. We are gradually introduced in a world with its habits and ways of functioning, institutions, rules, types of characters and their roles. Fantasy literature opens up a world which is a mixture of fantastic elements and real ones.

The fantasy genre is extremely popular nowadays in the online writing and reading communities. The large number of online contests on Wattpad communities and for publishing in magazines online and in print that ask for the fantasy genre, as well as the activities centering on fantasy genre in Facebook reading groups can be considered one of the proofs. These novels have become close to mainstream and are a large part of the popular culture, according to Kain (2011) and Choleva (2015).

According to Kain (2011), there are novels which changed the way we all look at the fantasy genre, such as the series *Harry Potter* by J.K. Rowling, the *Chronicles of Narnia* by C.S. Lewis, and *Twilight* by Stephanie Meyer, which were also turned into films. The fantasy genre has thus become a great business. Anderson (2008: ix) finds Narnia a landmark in the history of the fantasy genre. His anthology gives fragments of fantasy stories before the landmark of Narnia, including stories by Walter Scott, Robert Louis Stevenson and Tolkien. The way Kain (2011) understands that fantasy has become mainstream has to do with the fact that nowadays he can talk about fantasy novels and films with anyone and recommend them such books and films without any problems. Before the 2000s, you couldn't talk so openly about fantasy novels with readers of all ages. Nowadays, the fantasy genre has become something that is no longer out of the ordinary. It is no longer addressed to a niche of readers.

Reasons for this could have to do with the fact that, unlike science fiction, the fantasy genre is more accessible, and closer to fairy-tales and universal cultural elements such as the fight between good and evil, and not so much based on scientific information. The fact that fantasy is a

lighter genre than science fiction could be confirmed by Choleva (2015: 2), who analyses "fantasy literature as a genre of popular contemporary literature; a genre usually considered as low culture, especially within the academic world." The result of looking at fantasy as a popular culture product is looking at the way it is easily seducing all kinds of readers, readers who were fans of other literary genres such as romance or historical fiction. For instance, the novel *Uprooted* by Naomi Novik could appeal to previous fans of romance novels, due to the love story contained in it. However, the story has several layers: it is also a buildungsroman, due to the adventures young Agnieszka goes through from the moment the dragon chooses her, not her best friend, as expected, to be taken to the tower for ten years, a romance due to the love story between her and the dragon, and a story making references to historical events from the Polish culture related to wars and rivalries between royal families. The references to Polish culture come only in the form of proper names and in the form of the phonological process the name Polnya suggests. Polnya resembles phonologically Poland, and the names Kasia, Nieshka also suggest names belonging to the Polish culture. Other than that, the references to wars and fights for power are universal in the history of cultures.

Britt (2011) puts forward another argument for the greater popularity of fantasy than that of science fiction: escapism. The fantasy genre gives readers the freedom to explore all sorts of other worlds, while science fiction is at present restricted to certain domains such as world economy. This has been the case of *The Windup Girl* by Paolo Bacigalupi, which deals with a depressing reality and which does not make the reader feel good, according to Britt (2011). In the meantime, *Uprooted* by Naomi Novik allows for the exploration of a different culture, that of Polnya, which bears a remarkable resemblance phonologically to what we all know as Poland, and a very old fairy-tale which we all know, that of Rapunzel in the tower, and that of the princess held captive by the dragon, but from another perspective. We have a laugh at the way we were so certain that we knew the fairy-tale and its characters. We do not, since we do not expect the dragon to choose Nieshka and not her best friend Kasia, as Nieshka is not the perfect description of a fairy-tale princess. The dragon is not the fire-breathing beast but a man. What is more, the dragon does not seek the company of a lady just for the fun of it but an apprentice witch in order to help him deal with the dark forces of the forest. The prince is not the positive character we expect to find in fairy-tales: not only he does not save Nieshka but he actually jumps to harm her. Nieshka is not what he expects either, as she is a very skillful witch who outpowers him. Nieshka is not the helpless princess waiting to be saved; on the contrary, she takes a very active part in saving the kingdom and her village from the dark, evil forces of the forest. Her magical powers can help the royal family save the queen from the spell of the forest after many years. The gender roles are modern ones, advocated by politically correct ideology. The man and the woman have equal rights, as Nieshka and the Dragon cooperate throughout the story as he manages to teach her magic. From this point of view, this fantasy novel is like a fairy-tale meant to capture our present-day mindset and all the more appeal to readers as it is so relevant to the times we live in.

The fact that readers have access to other worlds while reading fantasy novels is confirmed by the following paper:

> Alec Worley, in *Empires of the Imagination* argues that "most detailed studies either qualify fantasy as the illegitimate offspring of science fiction or horror (its cousins in the triumvirate of the *fantastique*)," and goes on to claim that "unlike horror and sci-fi, fantasy has no unifying definition to call its own" (Worley 3). This article seeks to provide such a definition, claiming that fantasy literature is fiction that offers the reader a world estranged from their own, separated by nova that are supernatural or otherwise consistent with the marvelous, and which has as its dominant tone a sense of wonder. (Stephan 2016: 4)

In fact, the fantasy genre not only provides escapism, but it also offers familiar elements with which the reader feels at home and is willing to proceed further. Certain frames of mind and

attitudes, as well as values, provide familiar elements into a world which readers get the occasion to explore. It is like they entered a culture different from their own.

The escapism is thus not an avoidance of reality, but an exploration of it, through speculation, by exploring different worlds. This view of escapism is based on looking at fantasy literature as speculative fiction. The popularity of fantasy novels comes from directing the reflections in a world elsewhere, and to be able to express life philosophies in a free way, by projecting them in a fictional world and in fictional cultures:

In 2007, the seventh installment of the *Harry Potter* series sold 6.9 million copies within the first 24 hours (Rich). *The Chronicles of Narnia*, published by C.S. Lewis in 1955, still sit on the shelves of many a library. Meanwhile, Suzanne Collins' *The Hunger Games* trilogy has been included on *The New York Times* bestseller list for at least 100 weeks (Armitstead). Additionally, preceding all the aforementioned titles, J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings* has been consistently rated by the British public, "as the most popular work of English Fiction, beating Jane Austen's *Pride and Prejudice* into second place" (James 62). What do all of these wildly popular titles have in common? While there are a number of similar elements at work here— relatable themes, charming settings, and daring and desirable characters, to name a few—one of the elements that stands above the rest is that they are escapist fantasy. Each of these stories allows the reader to essentially escape into an invented world that is not their own. (Mazour 2018: 2)

The fact that we do not directly judge our own world helps a deeper exploration and helps us escape in fact from the feeling that we shall be judged by our readers if we are the writers or by other readers if we express our affiliation with certain characters and frames of mind. In the case of *Uprooted*, we can immediately see a judging of the traditional frame of mind in fairy-tales, where the princess is not the hero but waits to be saved. In *Uprooted*, the female character, Nieshka, becomes like a partner and helper of the Dragon in their attempt to save the village from the invading forces of the forest. From this point of view, the fantasy novel is a means of reflecting critically on the past and on the current ways in which our mindset and values have evolved.

References to fairy-tales

Uprooted begins with a claim that the Dragon is not really what we expect from what we were told when we were children. The Dragon is not the stereotypical image, but someone who is in fact a protector and not at all something evil. The story claims right from the start to give us readers a new perspective on a traditional image we have forged since childhood on the dragon's character:

Our Dragon doesn't eat the girls he takes, no matter what stories they tell outside our valley. We hear them sometimes, from travelers passing through. They talk as though we were doing human sacrifice, and he were a real dragon. Of course that's not true: he may be a wizard and immortal, but he's still a man, and our fathers would band together and kill him if he wanted to eat one of us every ten years. He protects us against the Wood, and we're grateful, but not that grateful. (Novik: 2015: 9)

This view of the world is in tune with our expectations from childhood. We use fairy-tales as reference points. We learn that the princess needs her knight in armour to save her, that the dragon is the evil character, and that the princess needs to rely on someone else in order to get what she wants. The story by Novik sets everything in a different frame of mind: the princess is not the stereotypical character from fairy-tales, as Nieshka has her own faults yet, in spite of them, she still is a skilfull witch and will manage to help the dragon save the village from the evil forces of the forest. Her best friend Kasia is the stereotype of the chosen princess, yet the dragon does not choose her. Even so, she is not just a beauty which will have no choice but wait to be chosen by someone else in her village: she will end up becoming a helper of her best friend Nieshka. Characters which

are stereotypically associated with evil in fairy-tales turn out to be positive, such as the dragon and the witch. Nieshka's magic is beneficial, as she mainly has skills in healing magic. She uses her magical skills in order to heal the Dragon, her friend Kasia and to protect the others from the evil forces of the forest, as well as to do cleansing spells.

At some point, Nieshka reflects on the way a witch like herself could live forever, yet this does not make her happy. In fairy-tales, immortality is a quest yet it never makes up for a fulfilled life. She wonders about herself remaining alone, still looking the same, young, while everyone dear to her would become old, die, disappear and leave her alone. The Dragon, Sarkan himself, has been around for several centuries, and is still young looking, in spite of his life experience.

Nieshka saves Kasia, her best friend, by cleansing her from contact with the evil forces of the forest and the eventual result is turning her into a fabulous character, made of wood. Kasia also becomes touched by magic and cannot return to her village as if nothing had happened, just as Nieshkahas changed and cannot resume her previous life in her native village.

The ten years a girl is supposed to spend with the Dragon in his tower when he chooses her look like forever to Nieshka, yet it is not such a long time, and in the meantime the respective girl is an apprentice in magic in order to help save the village from the evil forces of nature. The Dragon, contrary to all appearances and expectations, is not choosing a victim or a princess; he is choosing a helper and a partner. Both the girl he chooses and him will need to cooperate as heroes in order to help prevent the expansion of the evil forces of the forest.

Nieshka, as a witch, is not evil but a helper of the kingdom, together with the dragon. The prince is not a positive character, and he does not have great power, either. *Uprooted* presents readers with the image we do not expect of things to work around in a fairy-tale. Here, everything surprises us. We may have got a wrong image of the way things go in a fairy-tale, just like we get the wrong image of a culture. We may say we have some kind of a culture shock experience while reading Novik's novels, as the author brings about an entirely different image of fairy-tales and fairy-tale characters. Nothing goes on as planned and as expected. Nieshka cannot rely on the help of the prince, on the contrary, she needs to protect herself using the little magic she knows in the beginning. The Dragon is, in fact, a very positive character and both a mentor and helper for Nieshka. Going back to Rene Girard's theory of the love triangle and the way we want what someone else has, we can view the story as a way of staging the life of the princess together with the dragon, and with the prince simply disturbing their life's balance. The prince, according to Girard, only loved and wanted the princess because someone else had her (the dragon). In Novik's story, however, the prince is definitely not a hero; in fact, he just disappoints the readers and Nieshka herself. Nothing seems to work the way it should, or is this the way things should work in any fairy-tale? Have times changed, have values changes? Fairy-tales should keep up with the values of the times people who read them are living in.

The fight between good and evil is a universal fairy-tale element, yet it does take a while for both readers and characters to identify and to accept who is good and who is evil in this story.

Universal elements

Rivalry between two best friends, Kasia and Nieshka, is visible right from the beginning of Novik's story. Nieshka both admires and envies her best friend Kasia for being so perfect. Everyone in the village has expected her to be chosen by the dragon. Yet, they all had in mind the traditional image of a princess, and not that of an apprentice witch, an image which Nieshka has always suggested, if everyone looks back to her ways of finding herbs and fruit in the forest. Nieshka was not as orderly as Kasia. Kasia was more neat than Nieshka, and Nieshka felt that Kasia was prettier than her. However, the villagers had no idea in fact what to be chosen by the dragon actually meant. The dragon was not looking for a beautiful wife, willing to keep him company in the tower for ten years. The dragon was looking for someone to instruct in order to help him keep the dark forces of the forest away from the village as much as possible. He was willing to instruct someone in order to have a helper and partner in his fight against the evil.

Nieshka does not prove to be the hero right from the start. Both herself and the dragon have some doubts regarding this, as she does not fit the stereotypical image of the witch apprentice he needs and expects her to be. In spite of all this, Nieshka does give hints of her qualities and power, as she surprises the dragon by getting access to certain books nobody else can get close to and by performing some healing spells through which she helps save his life. Nieshka goes from an ordinary village girl, with several hints here and there that there is something magical about her, as Kasia remembers from their walks through the forest, to becoming a very powerful witch searched for by royal figures in order to help them in their own interest.

In spite of all the fame she gets, however, Nieshka keeps wishing for the well-being of her village and of the ones dear to her. She keeps insisting to save her friend Kasia and Sarkan, the Dragon, as well as to protect her village from the destruction of the forest. She gets caught in interests related to royal power when asked to help save the queen from the forces of the forest, and afterwards she has to help save the royal family, getting involved in power wars between royal families.

Nieshka could be identified as the hero, going from a completely ordinary girl to a very powerful and skillful witch. She is like the male hero in fairy-tales, the youngest brother usually, whom nobody expects to become so powerful due to magic. She has her friend Kasia as a helper, who becomes more powerful once she is made of wood. The Dragon is sometimes like her partner, sometimes like her helper, and the story portrays them as equal. Other times, the Dragon is portrayed like a teacher's figure for Nieshka, and she is like a disobedient student. In spite of the fact that she does not promise much in the beginning, she turns out to be very brave throughout her experience of initiation. Crossing the threshold into another world through initiation is a universal element in fairy-tales. Nieshka is the figure of the hero, that will be initiated by the Dragon into the world of magic. Nieshka is the perfect embodiment of the hero as described by Joseph Campbell:

> A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (Campbell 1949: 23)

At first, Nieshka refuses the call to adventure, as she wishes to escape from the Dragon's tower, and even be save by the prince. When everyone proves to be someone else than she expected, as the prince wishes to harm her and the Dragon does everything in order to protect her, in spite of the appearances, she goes further into the initiation phase, helps save her friend Kasia and the royal family, as she moves into the fabulous world, and finally returns to her village after helping save it and gets together with the dragon. The story is not a traditional one as Nieshka is a witch not a princess and she wishes to live forever after with the dragon, not with the prince, and everything will happen in their village, not in a kingdom of riches.

References to other cultures

The universal elements in the story *Uprooted* point out to the way these elements, thought of as significant for any traditional fairy-tale, have gone wrong. Nieshka has no qualities for a chosen girl, the Dragon is not a prince and not a real dragon either, and the prince is not the person we expect to save the day. The historical references to the culture of Poland and Russia simply show how during any historical event such as a war we see what is good and what is evil from ideological perspectives and from the side of those who choose us to help them through. Nieshka has no choice but to stand there for the Dragon, who guides her in protecting her native village. What happens within the royal family affects the loved ones in her village and this is something which motivates Nieshka to do as they please. Alliances are formed function of other personal relationships and interests, just as in the case of real-life wars and conflicts.

The references to the Baba Yaga witch character serves as a reference point for Nieshka as she needs to stand up to the expectations of the others and of herself. She needs to take on a role

model, in oder to truly discover who she is. She is not from the beginning of the story a very confident girl in her own forces and she needs to rely on a previous model in order to reach her full potential. Once she is compared to Baba Yaga in her skills, she feels more confident and more willing to try to deal with the call to adventure she has received once she was chosen by the dragon.

The references to other cultures are symbolic of universal experiences, as the experience of forming alliances in wars is a universal one, just like the experience of personal development is. Nieshka discovers her strengths and skills gradually, and realizes she needs them in order to protect those she loves.

Nieshka can be seen as a contemporary hero, comparable to anime hero figures, which can be awkward at times, and through this more realistic and easier to identify with. She has her moments of weakness, her defects but also her qualities. The way to becoming an exemplary hero is not an easy one.

Conclusions

Uprooted by Naomi Novik mixes other elements of other genres with fantasy, such as romance (the love story between her and the dragon), historical romance (the fight between kingdoms), buildungsroman, and fairy-tale. Once the traditional rules and convention of the fairy-tale are turned upside-down, readers and main characters find themselves in a world they seem to no longer recognize. This world is like a culture they know in fact nothing about. Gradually, readers and heroes begin to discover the way it works through exploring it. We are shocked by the mixture of real life and elements of a fantastic world. The magic Nieshka and the Dragon perform are representative of the efforts they both put in to save the world. Their decisions remind of those taken by strategists and by those in power who helped the royal families during the wars. Nieshka takes decisions which are quite risky to him, as she takes into account the fact that she wants to save those close to her, such as her best friend Kasia. The Dragon is more reserved and things of the situation at a larger scale. However, their visions as much as they come into conflict at times manage to balance one another, as Nieshka does everything in her power to save the Dragon himself from the evil forces of the forest. By saving the Dragon, Nieshka manages to still have him by her side for protection of her village and of the ones she loves.

The buildungsroman tradition is intertwined with a more contemporary one, that of personal development. This fantasy novel is like a fairy-tale gone contemporary from various points of view.

BIBLIOGRAPHY

Anderson, Douglas A, ed. 2008. *Tales before Narnia*. *The Roots of Modern Fantasy and Science Fiction*, New York: Ballantine Books.

Britt, Ryan. 2011. *The Sci-Fi Slump: Why Fantasy's Escapism is Dominating Popular Culture*. Available at: https://www.tor.com/2011/07/26/the-sci-fi-slump-why-fantasys-escapism-is-dominating-popular-culture/

Campbell, Joseph. 1949. ***The Hero with a Thousand Faces****. Princeton:* **Princeton University Press**.

Choleva, Magdalini. 2015. *Fantasy Literature as a genre of Popular Culture. Harry Potter and Lord of the Rings*, GRIN Publishing.

Grant, John and Clute, John. 1997. *The Encyclopedia of Fantasy*, Palgrave Macmillan.

Kain, E.D. 2011. *Fantasy's Spell on Pop Culture: When Will It Wear Off*?, in *The Atlantic*. Available online at: **https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/08/fantasys-spell-on-pop-culture-when-will-it-wear-off/242936/**

Mazour, Abbigail. 2018. "The Reality of Escape in Fantasy", *Honors Theses, University of Nebraska-Lincoln*. 54. Available at: https://digitalcommons.unl.edu/honorstheses/54

Novik, Naomi. 2015. *Uprooted*, New York: Penguin Random House.

Stephan, Matthias. 2016. *Do you believe in magic? The Potency of the Fantasy Genre,* in *Coolabah*, no.18. Observatori: Centre d'Estudis Australians/ Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona.

Worley, Alec. 2005. *Empires of the Imagination*. London: McFarland.

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
MULTICULTURALISM THROUGH THE LENSES OF LITERARY DISCOURSE

ALICE BOTEZ, BETWEEN REALISM AND FANTASTIC

Ana Sanduloviciu
Lecturer, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Alice Botez, a contemporary of Mircea Eliade, Jeni and Arşavir Acterian, a student of the philosopher Nae Ionescu, is a Romanian writer less known than fellow writers from her generation. This lack of popularity is surprising, if we consider her literary output: a diary and several novels and stories in which she proves to have a rich imagination and uses modern narrative techniques.
This article will try to emphasize some aspects of her prose features. We will consider the short-stories volume titled Insula albă, in which the writer approaches the fantastic through themes and her writing style, and the diary Cartea realităţilor fantastice, in which the writer describes, with a sensitivity sometimes taken to the extreme, the two facets of her existence: the concrete reality and the external world, on the one hand, and a series of experiences that try to transcend the existential limits, on the other hand.

Keywords: Fantastic, Realism, modern narrative techniques, history, the first half of the 20th century

Despre Alice Botez se mai vorbeşte sau se scrie extrem de puţin astăzi. Cititorul poate să o descopere absolut întâmplător deşi, dacă am ţine seama de ceea ce credea însăşi scriitoarea, nimic nu este, până la urmă, întâmplător. Aparţinând strălucitei generaţii interbelice, alături de nume celebre sau mult mai sonore, precum Mircea Eliade, Jeni şi Arşavir Acterian, Constantin Noica, Emil Cioran, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Petre Ţuţea ş.a., scriitoarea are o existenţă care urmează o traiectorie supusă teribilelor schimbări traversate de ţara noastră şi de Europa de Est după cel de-al doilea război mondial. Din mărturiile prietenilor, ale colegilor de breaslă care au cunoscut-o, se conturează un portret de excepţie, cel al unei persoane înzestrată cu o spiritualitate aparte, capabilă să transgreseze timpul istoric şi vicisitudinile acestuia şi trăind într-o dimensiune mai înaltă, departe de vulgaritatea şi zbuciumul cotidian şi înconjurată de cărţi, muzică şi oameni apropiaţi.

Acceptându-şi cu demnitate destinul, dacă ne gândim, de exemplu, la momentul extrem de dificil al demolării casei familiei sale din cartierul Uranus[1], scriitoarea încerca să trăiască în afara spiritului epocii, retrasă într-un univers jalonat de filosofie, literatură, simţind necontenit alături protecţia persoanelor dragi care o înconjuraseră cândva. Ea se naşte la Slatina, dar familia se mută la Bucureşti, unde aceasta va urma şcoala şi cursurile facultăţii de Litere şi Filosofie a Universităţii din acelaşi oraş. Studentă eminentă, Alice Botez este remarcată de filosoful şi profesorul Nae Ionescu, care îi oferă o bursă de studii în Germania. Declanşarea celui de-al doilea Război Mondial va zădărnici, însă, şansa tinerei de a ajunge să studieze într-o ţară străină.

Dacă imediat după absolvirea studiilor universitare scriitoarea va rămâne să predea la Catedra de Logică a Facultăţii de Litere şi Filosofie din Bucureşti, datorită meritelor sale deosebite şi a faptului că se făcuse remarcată în mediul literar dar şi în cel filosofic, prin publicaţii de specialitate, după instaurarea comunismului Alice Botez va fi, timp de 12 ani, profesoară de matematică şi fizică, probabil pentru a se putea întreţine material, cum s-a întâmplat cu mulţi intelectuali din epocă, la şcoala dintr-o comună apropiată de Bucureşti. Va lucra apoi, din 1950 până la pensie, ca bibliograf la Biblioteca Centrală de Stat. Autorităţile comuniste îi vor naţionaliza casa, obligând-o să locuiască doar într-o singură cameră, în timp

[1]Cf. Elvira Sorohan în dialog cu Gena Geamănu, *Profesorul Nae Ionescu o descoperise pe Alice Botez*, „Convorbiri literare", 2012, ianuarie, nr. 1.

ce soțul său, sculptorul și ceramistul Bebe Constantin Bulat, locuia cu tatăl sau. După moartea soțului, scriitoarea va locui în cartierul Uranus, până la demolarea acestuia în vederea construirii clădiri-simbol a epocii de aur, Casa Poporului[2]. În 1944, la vârsta de 30 de ani, debutează în cotidianul „Vremea", cu nuvela fantastică *Asasinatul din Pădurea Strâmbei Disperări*. De asemenea, ține timp de doi ani, între 1940 și 1942, cronica literară la același cotidian, fiind remarcată drept o talentată eseistă.

Destinul literar al scriitoarei a fost marcat, cu siguranță, de câțiva factori importanți: mai întâi, puternica sa sensibilitate trebuie să fi fost amplificată de faptul că nu și-a cunoscut tatăl, care moare când ea nu avea decât un an, și de mutarea, mai apoi, în casa bunicei materne de la București, din cartierul Uranus, unde trăiește doar între femei, cu mama, mătușa și bunica, fără să mai poată simți protecția paternă oferită de personalitatea tatălui. Un al doilea factor care a contribuit la debutul literar târziu al Alicei Botez poate fi găsit în schimbările socio-politice dramatice pe care le-a cunoscut istoria veacului trecut în România. Alice Botez cunoaște și ea soarta cruntă a multor exponenți ai elitei intelectuale și ai „așa-zisei" burghezii din România secolului al XX-lea, făcând parte din generația interbelică și fiind, totodată, unul dintre discipolii lui Nae Ionescu.

Între momentul debutului literar din „Vremea" și apariția primului său roman, *Iarna Fimbul*, în 1968, trec mai bine de 20 de ani. Scriitoarea are acum 54 de ani. Vor urma un roman poetic, în 1970, *Pădurea și trei zile*, un poem dramatic, *Dioptrele sau Dialog la zidul caucazian*, 1975, *Emisfera de dor*, roman istoric apărut în 1979, în același an *Eclipsa*, parabolă, și, în 1984, un volum de povestiri, intitulat *Insula albă*.

În 2001, postum, va apărea un jurnal, intitulat *Cartea realităților fantastice*[3], îngrijit de Fabian Anton, pe care, așa cum se scrie în prefață, acesta l-a primit de la Arșavir Acterian, după revoluția din 1989, pentru a-l publica. Sunt reunite în acest volum, alături de gândurile autoarei, câteva scrisori schimbate între ea și viitorul ei soț, Bebe Constantin Bulat, precum și pagini de jurnal despre Alice Botez extrase din *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit* al lui Jeni Acterian. În *Cuvântul înainte* al cărții apar mai multe nume, între care cel al lui Jeni Acterian, prietena cea mai bună și confidenta autoarei, apoi cel al profesorului Nae Ionescu, la insistențele căruia studenta Alice Botez începe să țină acest neobișnuit jurnal[4], și cel al lui Mircea Eliade, care încearcă să o convingă să publice gândurile și straniile senzații care îi dominau lumea interioară.

Rămas „la sertar" vreme de aproape 60 de ani, jurnalul merită atenția criticii literare și a cititorilor deoarece este definitoriu pentru felul de a gândi și a simți, a se poziționa ontologic al autoarei. Foarte tânără când începe să îl scrie, la doar 23 de ani, Alice Botez traversa o etapă a căutărilor metafizice, având, totodată, o percepție exacerbată a propriilor sentimente și a elementelor lumii exterioare, pe care încearcă, neobosit, să le transgreseze spre aflarea unui „dincolo", a unei realități paralele așa-zis fantastică, care să o vindece de starea de angoasă și teamă. Organizată în jurul mai multor motive și teme, precum visul, melancolia, tristețea, suferința, moartea, marea, *Cartea realităților fantastice* nu constituie, de altfel ca și celelalte cărți ale scriitoarei, o lectură ușoară, accesibilă. Cititorul nu va găsi nimic din schema unui jurnal obișnuit amestecând fapte exterioare cu idei și stări interioare, ci va descoperi mai curând un jurnal interior bazat pe descrierea unor vise, imagini interioare, coșmaruri care au mai rar legături cu evenimente din realitatea cotidiană. De altfel, aflăm extrem de puțin, aproape mai nimic, din viața de zi cu zi a tinerei Alice, din evenimentele petrecute în epocă ori personajele cu care ea interacționează. Într-un scurt *Prolog*, vocea

[2]Cf. Alina Nițu, *Despre Alice Botez într-o «Iarnă Fimbul a literaturii române»*, „Ateneu", nr. 10, octombrie 2001.
[3] București, Curtea veche, 2001, îngrijită și prefațată de Fabian Anton.
[4]Cf. Fabian Anton, în *Cuvânt înainte, Cartea realităților fantastice*, p.5.

narativă notează: „Voi spune mereu aceeași ciudată poveste, cu nenumătate variante, în care se desfășoară mereu viața lumii acesteia. Voi spune mereu aceeași poveste tristă în care se zbat două lumi. De aceea în poveștile mele se va strecura mereu dezolarea și tristețea lumii acesteia de toate zilele și seva aceea fantastică, substanța inefabilă a lumii, viața ei fantastică, liberă și nouă (...)”[5]. „Poem al realităților fantastice”[6], textul descrie de cele mai multe ori vise sau viziuni halucinatorii, senzații contradictorii ale unui spirit torturat de neliniști și bântuit de frică : „Mi-e frică, o frică-panică telurică, care țâșnește din străfunduri, o spaimă care mă cutremură (...). Spaima mea a devenit un abil regizor al piesei care este viața mea”[7]. Imaginea lucrurilor banale, anodine o urmărește pe scriitoare în primele pagini ale cărții: un pom, ramurile acestuia care dansează în vânt, noroiul, ploaia sau întunericul fac parte dintr-un film sau scenariu fantastic pe care, însă, nu mulți îl descoperă: „Tot ce vedeam era posedat de fantastic. Priveam uimită lucrurile din jurul meu. Toate eram apucate de o frenezie. Erau aceleași, dar nu le mai recunoșteam. Se scăldau în fantastic, în ireal și în ciudat”[8]. La fel, orice realitate se poate transfigura, poate deveni una „de vis”: o grădină acoperită de ninsoare este asemenea unei simfonii albe, devine o lume a armoniilor : „(...) ninsoarea albă se scutură în ritm de depărtate armonii. Știu că sunt în țara minunii, că pe aici a trecut miracolul...”[9]. Imaginea cimitirului, cu cărări ce „duceau dincolo de lume” nu o sperie pe tânără, pentru că îi vestește existența prezenței divine : „era o prezență albă și imaculată peste tot. Dincolo de alb era prezența și dincolo, strădincolo, în abisale străfunduri, uluitoare tărâmuri,erau misterele de care eram însetată”[10]. Această prezență, sugerează autoarea, îl reprezintă pe Creator, pentru că totul se întoarce „la forma cea dintâi”, așa cum „sunt lucrurile în gândul lui Dumnezeu”[11]. Eul narator pătrunde imaginar în diferite spații, între care cavoul, întunecat și fără limite în vis, populat de fantome care se vor transforma în „măști negre de antice tragedii”[12], grota, unde statui împietrite de mâna unui vrăjitor par să stea la masă, Catedrala Întunericului, în care lumina se luptă cu întunericul și învinge: „strălucea lumina și înghițea întunericul”, „Pătrunsese cărare albă în inima grotei”[13]. Un alt spațiu simbolic, cu dimensiuni coșmardești, este grădina, o grădină părăsită, unde naratoarea are senzația că trăiește într-o lume vegetală, amorfă. Un moment luminos este acela al „întâlnirii” cu Dumnezeu și al pătrunderii într-un dincolo paradisiac : „Am trăit marea, sfânta noapte în care m-am întâlnit cu Dumnezeu. L-am văzut pe Dumnezeu”[14]. Sentimentul de tristețe, de neant este mereu prezent, trimițând la melancolia apăsătoare a romanticilor. Prezența mării este „ [...] o formă a neantului”, un alt motiv de introspecție și neliniști abisale. Starea de tristețe domină, cuvântul fiind repetat în mod obsesiv : „M-a invadat o tristețe infinită, sublimă, absolută [...]”, „O tristețe dincolo de care nu mai poate fi nimic decât o mare sublimă [...]”, „Tristețea mea și-a ales cadrul fantastic, o fâșie de mare sub lună [...]”, „[...]nopți în care arzi de tristețe[...]”, sau „O tristețe care mă devorează, care mă sfâșie, mă pătrunde, o tristețe atât de esențială încât nici Dumnezeu n-ar putea-o stabili”[15].

O altă direcție a prozei Alicei Botez este reprezentată de romane și de poemul dramatic *Dioptrele sau Dialog la zidul caucazian*. *Iarna Fimbul*, primul și, poate, cel mai reprezentativ roman, apărut în 1968, are în centrul narațiunii destinele a trei vechi familii ce-

[5]Alice Botez, *Cartea realităților fantastice,* București, Curtea veche, 2001, p. 7.
[6]*Ibidem.*
[7]*Idem*, p. 12.
[8]*Idem*, p. 14.
[9]*Idem*, p. 15.
[10]*Idem*, p. 16.
[11]*Idem*, p. 17.
[12]*Idem*, p. 27.
[13]*Idem*, p. 30, 31.
[14]*Idem*, p. 38.
[15]*Idem*, p. 83, 84.

şi au rădăcinile în „Bizanţul veacului de mijloc”[16], Duca, Vatarzi şi Delasena. Considerat de unii critici roman istoric, în timp ce alţii contrazic această etichetare, comparat cu *Un veac de singurătate* al lui Gabriel Garcia Márquez[17], *Iarna Fimbul* aduce, cu siguranţă, în peisajul literar românesc al anilor ’ 70 o formulă narativă originală pentru acea perioadă. Ceea ce surprinde, încă de la primele pagini, este modernitatea scriiturii şi maniera în care este organizată materia epică, delimitată, totodată, temporal în cinci capitole.

Primul dintre ele, *Reminiscenţele (Timpul trăit)* 1925-1942, reuneşte mai multe voci narative care îşi relatează gândurile şi povestesc evenimente din trecut la persoana I, lăsând să curgă liber fluxul memoriei, asemeni personajelor Virginiei Woolf. Avem aici un prim palier temporal; cei prin filtrul cărora este focalizată acţiunea, alternativ, aparţin aceleiaşi familii, fiind nepoţi ai Teofanei. Manuel, Nichifor, Ana, Tecla, Irina, Vasilisa, bunica Teofana vorbesc despre ei înşişi şi, totodată, despre ceilalţi, reconstituind scene îndepărtate sau vorbind despre prezent. Parcurgând mărturiile lor, cititorul începe să înţeleagă care sunt gradele de rudenie dintre ei şi elementele unui trecut comun. Impresia este aceea a unui joc de puzzle care îşi primeşte treptat piesele, aşezate cu grijă la locurile lor.

În cel de-al doilea capitol, *Strămoşii*, un narator la persoana a III-a coboară, pe firul timpului, în îndepărtatul trecut al celor trei familii bizantine, încercând să clarifice complicatele şi obscurele legături de rudenie dintre ele. Aflăm că există o cronică a familiei, „făcută din fragmente, scrise de mâini diferite, alternând cu locuri goale, pagini nescrise ale evenimentelor nepovestite, dar întâmplate, petrecute şi neştiute [...] dăinuind doar în hârtia întunecată, murdară, urmă fragilă a timpului trecut de-a lungul a patru sute de ani şi mai bine”[18], că vocile narative din primul capitol sunt urmaşii aceloraşi Duca, Vatarzi şi Delasena. Referindu-se la genealogia membrilor celor trei spiţe bizantine, intervenţiile naratorului aduc câteva precizări necesare unei mai bune înţelegeri a situaţiei din prezent şi a pendulării între mai multe planuri temporale. Oricum, apare aici un element care se pare că o preocupa destul de mult pe scriitoare: faptul că personaje din prezent se aseamănă extrem de mult cu unele din trecut, ba chiar refac acelaşi destin de cele mai multe ori nefericit, neputându-i-se împotrivi, şi poartă aceleaşi nume: „Dacă încerci să reconstitui istoria familiei, urmând ordinea în care au fost consemnate evenimentele, este ca şi cum ai rătăci într-un labirint de oglinzi [...]. chiar este ceva de neatins în această istorie, în care două sau chiar mai multe personaje apar la intervale de secole, purtând acelaşi nume, din alţi părinţi, având însă acelaşi caracteri şi aceleaşi înclinaţii [...]”[19].

Aparţinând culegerii de proză scurtă *Insula albă*[20], povestirea *Rosa mundi*, dezvoltă un scenariu asemănător bazat pe jonglarea între două paliere de timp distincte şi între patru destine foarte asemănătoare, a unor existenţe trase, parcă, la indigo, .

Relatată, de asemenea, la persoana I, *Rosa mundi* este o povestire cu cadru construită şi pe tehnica numită *mise-en-abîme*. Într-un prim chenar spaţio-temporal, o naratoare rememorează o stranie întâmplare la care a fost martoră, în parte, în trecut. În timpul unei călătorii într-un vechi oraş-cetate, tânăra descoperă într-un muzeu o ladă veche, având pe capac un medalion cu chipul frumos al unei tinere fete şi o inscripţie în latină. Medalionul şi textul latinesc trezesc interesul naratoarei în asemenea măsură, încât îşi va amâna plecarea pentru a descoperi ce se ascunde în spatele fotografiei. Începe să se contureze, treptat, prin diferite aluzii, tiparul unei povestiri fantastice : „istorii legate de trecutul localnicilor, cu eroii, legendele şi prejudecăţile lor” (p. 11), personaje bizare care ocultează voit adevărul. Custodele muzeului, Enric, pare a fi unul dintre ele ; un bărbat de statură mijlocie, cu trăsături

[16]Alice Botez, *Iarna Fimbul*, Bucureşti, Editura Vitruviu, 1998, p. 60.
[17]Cf. Radu Voinescu, *Alice Botez sau un veac de singurătate în Balcani (II),* „Luceafărul”, nr. 15.
[18]Alice Botez, *Iarna Fimbul*, Bucureşti, Editura Vitruviu, 1998, p. 59.
[19]*Idem*, p. 60.
[20] Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.

regulate, a cărui vârstă este greu de stabilit, cu o expresie de temeritate şi aroganţă pe chip, în privirile căruia apare câteodată „lucirea mată a unei profunde suferinţe" (p. 10). Enric este ultimul reprezentant al vestitei bresle a aurarilor, iar tristeţea sa ascunde, fără îndoială, o întâmplare al cărei mister suscită curiozitatea eroinei. Cititorul pătrunde într-un al doilea chenar spaţio-temporal, cel al poveştii de dragoste dintre Enric şi frumoasa Roza, sfârşită tragic, pe care naratoarea o reconstituie din spusele altor personaje – se poate vorbi, astfel, de o focalizare variabilă, la fel cum se întâmplă în romanul *Iarna Fimbul*; Enric, căsătorit cu Elena, se îndrăgosteşte de tânăra Roza, care moare într-un incendiu în turnul aurarilor, locul în care ei doi lucrau împreună. Gurile rele din oraş susţin că focul ar fi fost pus de soţia aurarului, din gelozie. Naratoarea descoperă că are de-a face cu două întâmplări identice. Cea din prezent, a dragostei nefericite dintre muzeograful Enric şi ucenica lui, Roza, şi o alta, foarte veche, la care trimite, de fapt, inscripţia de pe lada din muzeu. Astfel, cititorul va înţelege că acest nucleu epic se oglindeşte, inexplicabil, într-o altă povestire, aceea a regelui Henric, a reginei Eleonora şi a nefericitei Rozamunda : „Cui nu i s-a întâmplat ca ceva ştiut o dată, fie că s-a petrecut în faţa sa ca spectator „neimplicat nicicum, fie citit cu un ochi distrat [...] să nu fie, cu trecerea vremii, acoperit de uitare ? Dar dacă peste ani, târziu, - acum – intervine o situaţie similară sau doar vreo asemănare de nuanţă, nume, loc, atunci tocmai ce crezi că a fost uitat apare împlinit, pe neaşteptate încheiat, ca şi cum timpul uitării ar fi fost durata gestaţiei modelului întregit prin repetiţie."[21]

Se poate vorbi, astfel, de o punere în abis care facilitează, în text, inserarea unui element de fantastic. Întâmplarea tragică descoperită de naratoare poate fi interpretată ca reactualizarea unui mit, a unei legende medievale, în timp ce Enric, Roza şi Elena refac, într-un alt timp şi spaţiu, destinul regelui Henric, al reginei Eleonora şi al frumoasei Rosamunda. Totodată, ceea ce ar putea fi fantastic în povestire este felul în care comunică, îşi răspund planurile temporale. Oricum, doar o a doua lectură poate permite cititorului să pătrundă sensurile textului şi să opteze fie pentru o interpretare fantastică, potrivit căreia cele trei personaje sunt o reîncarnare a eroilor din legendă, fie pentru una realistă. În ciuda aparenţei de simplitate, în ţesătura densă a povestirii se ascund şi se înlănţuie simboluri complexe şi interesante : mai întâi, numele Rosa trimite la simbolistica trandafirului, care „desemnează atingerea perfecţiunii, desăvârşirea fără cusur. [....] el simbolizează cupa vieţii, sufletul, inima, iubirea. Poate fi contemplat ca o mandala şi poate fi socotit drept un centru mistic"[22]. Pe lângă simbolurile mistice care îl însoţesc, trandafirul semnifică, aşadar, şi iubirea, însă o iubire castă, curată, ai cărei protagonişti sunt gata oricând de sacrificii pentru persoana iubită.

O a doua povestire, *Insula albă*, aparţinând volumului cu acelaşi titlu, mizează pe opoziţia spaţiu real/spaţiu fantastico-oniric, teritoriul visului dobândind un rol activ, pregnant în text. Aparent lipsită de o tehnică narativă explicită, *Insula albă* este, totuşi, o naraţiune complexă, cerând lectorului numeroase reveniri *en arrière* şi o fină percepţie a simbolurilor presărate în scriitură, pentru a putea pătrunde în adâncul textului şi a înţelege firul pe care vocea narativă îl trasează cu sensibilitate şi profunzime. De o factură mai mult livrescă, povestirea pleacă de la câteva elemente de real pentru a glisa mai apoi, pe nesimţite, înspre tărâmul visului, declanşat în timpul unei călătorii cu trenul. Fabula nu este formată din multe momente. Astfel, o fetiţă al cărei nume rămâne necunoscut părăseşte pentru prima dată spaţiul familiar şi protector al oraşului său pentru o călătorie la munte. În loc să ajungă într-o pădure obişnuită, copila va pătrunde într-un spaţiu straniu, dar şi plin de farmec, având multe asemănări cu acela în care ajunge Alice, celebrul personaj creat de Lewis Carrol. Aici, ea întâlneşte animale şi făpturi fabuloase, cititorul încercând impresia transgresării din povestire în poveste sau basm: „Abia facem câţiva paşi şi drept în faţa noastră o făptură uriaşă, cu trup

[21]Alice Botez, *Insula albă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984, p. 16.
[22] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. III, Bucureşti, EdituraArtemis, 1995, p. 176 .

de fum şi cap de piatră neagră, se înalţă [...]"[23]; „[...] mi se pare că un puhoi de făpturi năzdrăvane vin pe urmele noastre, forfotind, pândindu-ne. Ba aud ceva, cumva mai aproape decât toate celelalte zgomote: un târşâit de paşi greoi. Am două gânduri, unul de groază : este Mama Pădurii cea rea şi mătăhăloasă, cu gura mare"[24]. Drumul prin pădure îi provoacă fetiţei sentimente amestecate : uimire, teamă, panică, bucurie. La tot pasul, ea simte prezenţa unor animale sau fiinţe fantastice, pentru ca la un moment dat să ajungă într-o poiană unde se înalţă un han prietenos, populat de personaje bizare. Un hangiu, pe nume Mihal, zis şi Stufosu, slujitorul său Veron, apoi un bătrân şi vestit compozitor şi nepotul acestuia, care sosesc la han doar o dată pe an pentru a da un mare concert foarte cunoscut în regiune, dedicat de această dată chiar fetiţei. Cititorul model, aşa cum îl numeşte Umberto Eco, se va întoarce de multe ori înapoi pentru a pătrunde sensurile textului. Doar în acest fel va înţelege că imaginaţia creatoare a naratoarei a trasat coordonatele unui vis şi întâmplările au loc într-un spaţiu oniric. Jocul cu timpurile verbale pare ambiguu, trimiţând când spre viitor, când spre trecut, sau situând acţiunea în prezent. Aceste forme de anacronie narativă sunt realizate în text prin două procedee, analepsa şi prolepsa, chiar în prima frază fiind inserată o prolepsă, o anticipare a unui moment ulterior în ţesătura temporală a naraţiei : „Câtă este partea născocirii, ea **va încerca foarte târziu** să-şi dea seama, ca să priceapă ceea ce multă vreme i-a rămas ascuns, deşi exprimat"[25]. Povestirea se derulează pentru scurt timp la prezent, pentru ca apoi naratoarea să se îndrepte spre trecut printr-o anacronie sau analepsă internă : „Pentru prima oară **mergeam** cu trenul într-o altă localitate, unde **urma** să rămânem mai multă vreme"[26]. Evenimentele prezente vor alterna cu altele din trecut, pentru ca un ultim fragment al povestirii să se îndrepte spre viitor, spre un moment ulterior acţiunii, dar cu rădăcini puternice în trecut : „Memoria profundă, parte a uitării neştiute, nebănuite, [...] **va păstra** totuşi această frântură din andantele concertului acelui tânăr muzician"[27].

Astfel, se poate interpreta că *Insula albă* simbolizează un vis premonitoriu pe care eroina îl are în copilărie; din poziţia de om matur, aceasta îşi aminteşte şi analizează imaginile visului, care, printr-o stranie coincidenţă, îi vorbeau atunci, în trecut, despre viaţa ei viitoare. Prezentul, cel în care există şi pe care îl relatează naratoarea autodiegetică, este simbolic legat de timpul trecut, al diegezei, şi printr-un fragment muzical, o melodie incompletă, întreruptă, cunoscută din visul avut în copilărie, declanşează acum anamneza : „Văzui că pe estradă apăruse un pian. Alergai într-acolo. Tocmai observam că e un Lubitzch, ca şi al meu de acasă, când auzii o voce şoptindu-mi : *Oriunde vei fi acum, nu vei auzi, dar vei vedea. Îndată după asta, îţi va parveni un fragment, târziu, în alt timp, te va urmări o melodie ruptă, incompletă, repetând-o se întregeşte, tu o vei relua. [...] Cum ar putea să anticipeze legătura dintre acest eveniment şi urmele transfigurate ale aceluiaşi, străbătând viitoarea ei înfăptuire, dezvăluindu-le ca un revelator*"[28]. Oricum, naratoarea din prezentul naraţiunii, dar şi cea din trecut, percep realitatea ca pe o înlănţuire de semne şi întâmplări fantastice : „[...] *conture fîlfâie, zburătăcind formele, oferindu-le materia indelebilă a ţesăturii fantastice : scene, personaje, figuri vizând înţelesuri. Atunci, fantasticul nu este unul din aspectele semnificării realului, la limita dintre virtual şi real* ?"[29]

Povestirea conţine la tot pasul irizări de fantastic, oscilând între formulele povestire realistă – poveste – povestire fantastică. Filtrat prin ochii unui copil, discursul capătă accente naive, iar fetiţa aşteaptă, încrezătoare, producerea unei întâmplări fantastice ori apariţia unui

[23] *Idem*, p. 25.
[24] *Idem*, p. 26-27.
[25] *Idem*, p. 21.
[26] *Idem*, p. 22.
[27] *Idem*, p. 47.
[28] *Idem*, p. 43-44.
[29] *Idem*, p. 23.

peronaj descins din basmele sau poveştile care îi sunt cunoscute. Spaţialitatea este una deschisă, luminoasă, iar *insula albă* simbolizează, poate, locul ideal în care fetiţa îşi proiectează visele şi speranţele, atât de diferit de spaţiul realului, de oraşul cu salcâmi prăfuiţi, în care timpul este măsurat neîndurător de ceasornicul din casa părinţilor. Cuvinte precum poartă, graniţă, punte, pod, alături de cunoscutele formule modalizatoare „ţi s-a părut", „ca şi cum", întreţin atmosfera ceţoasă, voit neclară a visului : „O, ce departe mi se pare acum, mă silesc şi-mi scotocesc mintea când am trecut graniţa dintre lumea aceea şi asta de aici, pentru că trebuie să fie una... *Care să fie ? De mai multe ori, ţi s-a părut că vezi o poartă.* [...] *I-ai zis graniţă*. Ei, da, pot să-i spun cum vreau, chiar şi punte. *De ce nu pod ?* Fie, este orice loc pe unde se trece din lumea de toate zilele în cea a basmelor"[30]. Concluzia ar fi că aparenţa lucrurilor ascunde întotdeauna sensuri profunde, nebănuite, pe care le înţelegem uneori cu întârziere . „*Oare nu în orice fapt al vieţii una este ce vezi şi consumi, alta ceea ce nu vezi încă, dar fără una şi alta înţeles nu este*?"[31]

Aceasta ar fi, surprinsă într-o singură frază, esența întregii proze a Alicei Botez, căutarea necontenită a sensurilor profunde ale vieții, ale existenței, ascunse de cele mai multe ori în întâmplări părând banale, dar care se reflectă, într-un joc nesfârșit, în momente și personaje aparținând trecutului, de multe ori unul foarte îndepărtat. Aceeași formulă epică a alternanței punctelor de vedere narative, a jocului cu planurile temporale, a unei simbolistici specifice, elemente sprijinite pe solida cultură filosofică și istorică a prozatoarei, duc la constituirea unui univers textual deosebit de dens, livresc și de multe ori ermetic, greu de pătruns, dar pasionant odată ce lectorul găsește cheia înțelegerii și are cultura necesară pentru a le parcurge. Scriitoarea deschide o direcție nouă în proza românească prin folosirea unor modalități narative foarte moderne la vremea respectivă, precum fluxul interior, focalizarea multiplă sau anacroniile narative, romanele sale putând fi comparate în acest sens cu *Un veac de singurătate* al lui Gabriel Garcia Márquez sau cu cele ale Virginiei Woolf ; potrivit altor critici, tehnicile scriiturii sale derivă din Noul Roman francez[32]. Alegerea unor epoci istorice ca pretext sau punct de pornire era preferată și de alți scriitori contemporani, un an mai târziu după apariția romanului *Iarna Fimbul* fiind publicat *Principele* lui Eugen Barbu, acțiunea ambelor cărți trimițând la epoca fanariotă. Cât privește fantasticul, proza scriitoarei se apropie timid de acesta, în cele două povestiri analizate, *Rosa mundi* și *Insula albă,* fiind vorba mai mult de un fantastic interior, discret, dezvoltat grație unei spațialități și temporalități particulare și decurgând mai puțin din procedeele narative care înlesnesc de obicei apariția supranaturalului într-un text în proză.

BIBLIOGRAPHY

Nicolae Manolescu, *«Un subiect atât de actual, atât de bogat...»,*în „România literară", anul XII, nr. 33, august, 1979.

Dana Dumitriu, *Subtilitatea suverană*, în „România literară", anul XVII, nr. 39, sept. 1984, p. 9.

Ion Bogdan Lefter, *Opt povestiri retrospective*, în „România literară", anul XVIII, nr. 24, iunie 1985.

Tia Șerbănescu, *Alice Botez și țara simbolurilor*, în „România literară", anul XIX, nr. 51, 1986.

[30] *Idem*, p. 30.
[31] *Idem*, p. 21.
[32] Dana Dumitriu, *Alice Botez*, în *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. A-B, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 609.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. III, Bucureşti, EdituraArtemis, 1995.

Radu Voinescu, *Alice Botez sau un veac de singurătate în Balcani (I), (II),* „Luceafărul", nr. 14, 11 aprilie 2001, și nr. 15, 18 aprilie 2001.

Alina Nițu, *Despre Alice Botez într-o «Iarnă Fimbul a literaturii române»,* „Ateneu", nr. 10 (385), octombrie 2001.

Elvira Sorohan în dialog cu Gena Geamănu, Interviu, *Profesorul Nae Ionescu o descoperise pe Alice Botez*, „Convorbiri literare", 2012, ianuarie, nr. 1.

Dana Dumitriu, *Alice Botez*, în *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. A-B, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004.

*

Alice Botez, *Insula albă,* București, 1984.

Alice Botez, *Iarna Fimbul*, București, Editura Vitruviu, 1998.

Alice Botez, *Cartea realităților fantastice. Jurnal,* București, Editura Curtea veche, 2001.

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
MULTICULTURALISM THROUGH THE LENSES OF LITERARY DISCOURSE

THE IMAGE OF THE OTHER IN ROMANIAN ETHNOLOGY

Cristina Furtună
Lecturer, PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: Our article aims to present some imagological aspects about Romanian people and places as viewed by the foreign chroniclers who visited our country.
We have intended to gather documents, sometimes less known, in order to preserve the memory of our national past and being, which is a mirror of Romanian society over time.
Imagology investigates the images preserved in the mind by one nation about another nation, by a certain social stratum about another social stratum etc. throughout the centuries. For example, how the French saw the German, or how the Poles viewed the Russians, how the Romanians perceived the Hungarians or vice versa etc. Naturally, the image of a people starts to elaborate in the mind of another people through either geographic or professional contact points.

Keywords: imagology, ethnology, foreign travellers.

Imagology is a branch which ethnology, the sciences of culture, the sociology of culture and the psychology of peoples share and which deals with the study of images that nations get of one another in order to characterize each other, to admire or denigrate one another; and sometimes only for the artistic pleasure of fantasizing. The "Centre de Recherches et d'Études de Psychologie des Peuples et de Sociologie Économique" of Le Havre has conducted surveys on the sources of imagology of prejudices, stereotypes, opinions of interests and fabrications and has organized international meetings in order to establish the structure and function of the two categories of images: self-images and hetero-images.

The imagology research has several historical stages which include psychosocial affinities, intellectual intuitions and the convergence of folk creators' views. Its empirical orientation, the characterological research theses, the analytical-descriptive investigation technique, the contradictory interpretation of materials give imagology the appearance of a quasi-scientific, sophisticated preoccupation. Overall, imagology culturally extrapolates differential, mystical, mythical, ludic etc. features.

"Imagology should not be confused with imagery, which is a coherent system of representations (of objects, individuals, situations etc.) conceived as sacred or profane subjects that folk or cultured art use in their ornamental context"[1].

Nowadays, there have been significant methodological reorientations in human sciences (history, archaeology, ethnology, anthropology), aiming to achieve a global, integrative research of the creator of culture, of his mentality and way of life, dealt with over a long period of time – this research being the only one able to highlight progress, permanencies, to extract the coherences structuring a culture, particularly folk culture, in which transformations are slower.

The global vision in the research of man involves an interdisciplinary approach; the results of a field may be profitable for others as well. It is precisely the purpose of our study – to draw attention to a concept which is theoretically defined and applied in the history of mentalities, which creates a new perspective in the research and interpretation of the ethnological documents. It is the "image of the other" or imagology, which deals with the image of the other.

[1]Romulus, Vulcănescu. *Dicţionar de etnologie.* Bucureşti: Editura Albatros, 1979, p. 160.

An important dimension of this concept, which is of particular interest to ethnology, is cultural alterity, which is a special world serving as a landmark and which is directly related to cultural identity. The perspective of the image of the other allows one to better discern, over the course of historical experience, the stage of man-to-man relationships or of man as reflected in the other's mirror. Man's image introduces one into the mechanism of communication between individuals and cultures and is a filter that forms with the establishment of contacts among cultures, selecting those aspects of the foreigner's personality that allow the observer to better define himself, as Alexandru Duţu[2], the renowned expert on the history of mentalities, shows.

As directions of an image communication, they draw the ethnologist's attention in terms of the image a society builds about itself and also the image it builds about others. The first level of the ethnological approach would be the intra-ethnic one: the image an individual, a village or an ethnographic area gets about the inhabitants of other villages, areas, Romanian historical provinces, which may clearly point to a part of the traditional mental universe, by investigating the individual nicknames or those of villages, the onomastics, toponymy, anecdotes, traditions recorded by field researches. The second level would be the interethnic one, in which two important directions stand out: the foreigners seen by Romanians, on the one hand, and the Romanians seen by foreigners, on the other hand. As regards the possible aspects of research related to the image of the other in ethnology, the image of Romanians and of their folk culture as perceived by foreign travellers is that which has been the most researched so far and has a complete documentary basis. In this respect, this research includes the extensive corpus of foreign travellers' testimonies about the Romanian countries[3], edited by "Nicolae Iorga" Institute of History, which thematically cover the most various material, spiritual and artistic aspects of our folk culture. This source is all the more important as the lack of written documents is a well-known fact in ethnology; in times in which writing was very little used or was the privilege of a small group, writings would not record facts familiar to the reader, but of interest to ethnology, because they were part of the daily life. The relative richness of ethnological evidence present in the travellers' writings is explained in the perspective of the other's image. When faced with a reality that was different from that at home and inacceptable in terms of their views, mentality and way of living, many travellers would record aspects of the Romanians' everyday life, customs and beliefs that represented a shocking otherness to them, worthy of mentioning. Used sporadically in ethnological argumentation, according to the outlook of Nicolae Iorga and of other historians, namely to research with the absolute accuracy, these accounts have not yet been exhaustively analyzed and particularly accepted as they are, that is, speaking about two worlds seen through the other's image[4].

According to such an approach, it is very important to know the travellers' personality; it greatly explains the content of accounts, the attitude of the foreigner towards Romanians. These travellers ethnically, religiously, professionally or socially originated mostly from Central and Western Europe, as they were Italian, French, English, German, Swedish, Hungarian or Polish. They were followed by those from the Balkans – Bulgarians and Serbs, alongside of travellers from Eastern Europe and the Orient – Russians, Armenians, Turks, Arabs. Most of them were Catholic and Protestant, some were Orthodox and very few were Muslims. They were diplomats, militaries, priests, merchants, informants and secret agents, physicians and artists. Many travellers were scholars, humanists, noblemen, as well as less educated people of modest background.

---

[2]Alexandru, Duţu. *Călătorii, imagini, constante*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1985, pp. 18-19.
[3]*Călători străini despre ţările române*, vol. I, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 502.
[4]Al. Duţu. *Modele, imagini, privelişti*.Cluj: Editura Dacia, 1979, p. 87.

The aspects addressed by these travellers, which shape the image of Romanians, concern the name, age, ethnic origin of language, religion, psycho-somatic features, folk costume, natural and social background of existence (natural and humanized landscape, natural disasters, epidemics, invasions, roads, transports, settlements, dwellings), occupations, crafts, daily food, calendar customs and those related to the cycle of life, dances, music and musical instruments.

Most reports are brief, superficial, hasty. The laconism of ethnological accounts is a rule that few travellers stray from. Only by exhaustively recording and then rigorously grouping them in terms of their themes can these data acquire substance and significance, which is sometimes remarkable, in argumentation, through their number and convergence. The travellers' accounts create a vivid, colourful image, composed of lights and shadows, of the inhabitants living in the area stretching from the Carpathians as far as the Danube. Most of the times, the travellers' initial attitude is negative, arrogant, full of sufficient superiority as an expression of the discord[5] existing between the Catholic West, the bearer of a written, dynamic urban culture, and the Orthodox South-East, in which the village and the oral folk culture, strongly connected to traditions, formed the dominant picture. After the first impressions, which depict the Romanians as unreliable, primitive, harsh, uneducated, lazy and liable to steal, the image improves as the presentation unfolds and many words praising their qualities appear: intelligent, brave, resisting under harsh conditions of life, optimistic, hospitable, tenacious in preserving their traditions, language, religion despite the numerous pressures and hardships.

If one tried to identify the dominant images related to Romanians, in the light of the travellers' testimonies, one would speak about the peasant farmer, mainly growing grains, who is an Orthodox Christian, the oldest inhabitant of the Romanian Countries, of Roman origin, the speaker of a corrupt Latin language, a fierce warrior, but at the same time hospitable, traditionalist and determined to keep his language, faith, customs and way of life.

We shall further let the travellers speak in support of some of the already presented ideas, by means of significant quotations, gathered from a wide range of stories.

An eloquent account belongs to Paul of Aleppo, the Orthodox Arab who, in the mid-17th century, would state: "In Moldavia and Wallachia I saw the natives ploughing with 5 or 6 pairs of oxen accompanied by 5 or 6 men on foot; and even though they were using such a force, they were still very tired when they finished their job, for one cannot do without wheels"[6]. The image of the hard work put into ploughing and the use of such an archaic plough does not at all match the so-called laziness of Romanians.

The travellers writing about Romanians would rarely refer to this people using the name by which they identified themselves. The vast majority of travellers, regardless of the language in which they wrote, would speak about Wallachians (ethnically, meaning a Romanic people). This semantic reality may also point to a conscious or unconscious refusal to enter the other's system and is full of meaning, all the more so as some travellers noticed that the "Vlachs" called themselves Romanians and wished to be named so by foreigners.

In this respect, in 1621, Giorgio Tomasi would show that the Romanians "consider the name of Vlach disgraceful and do not want to be known by other name than *Romanischi*, taking great pride in being the descendants of the Romans"[7].

Romanity, the Latinity of the language and the Romanians' age are emphasized by travellers as a real miracle of history. They would note the perseverance with which the Romanians were able to preserve their language. Of the numerous accounts, let us mention

[5]*Călători străini despre ţările române*, vol. I, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. XLI (considerations by Maria Holban).
[6]*Călători străini despre ţările române*, vol. VI, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 299.
[7]*Călători străini despre ţările române*, vol. III, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 673.

the words the Italian humanist Antonio Bonfini, at the end of the 15th century: "That the Romanians descend from the Romans is testified by their language, which has not been lost and destroyed although it has been amidst so various barbarian nations… and they put up such a fierce struggle to hold on to it that one can see them fight not so much for their life but for their language [...]"[8].

The westerners' hostility towards the "schismatic" Byzantines is also apparent in the travellers' accounts about Romanians. All travellers highlight the fact that the Romanians are Christian but schismatic, of Greek rite. Many Catholic missionaries voice their disapproval and contempt for the Romanians' Christianity, for their folk religious practices, for the Orthodox priests and monks. There are nevertheless some favourable opinions about the Romanians' religious tolerance, the high level of education of some Romanian prelates, the Romanians' attachment to their faith. The Catholic prelate A.M. Graziani would say, particularly about Moldavians, that: "They keep the Christian faith rite with much fervour, as they have received it from the Greeks"[9]. The Jesuit priest Antonio Possevino was familiar to the Transylvanian realities and wrote in 1583: "As for the Romanians… they live mingled among the Hungarians and the Transylvanian Saxons and depend, in every respect except religion, on those in whose jurisdiction they live… And yet it is amazing how they have persisted so far, alongside of those in Wallachia and Moldavia, in their schism and their Greek rite [...][10]".

Ferante Capeci, the rector of the Jesuit college in Cluj, would state: "With regard to their faith, the Romanians follow the Orthodox and so far they have never been tainted by the plague of heresy. They get along well with the Catholics [...]"[11]. Giorgio Tomasi would also note their tenacity in preserving their faith: "As far as religion is concerned, they have been so constant that they have never allowed any heresy to touch it nor have they permitted others than Christians to be their rulers [...]"[12]. It is in this attitude of the Romanians that one can find "the Orthodox conscience, the main pillar of their long-lasting resistance in the face of the Muslim empire"[13].

There are many such examples. In a future article, we shall deal with the image of the other in folk culture, particularly as reflected by nicknames in northern Oltenia.

BIBLIOGRAPHY

CĂLĂTORI străini despre ţările române, vol. I-VI, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983.

DUŢU, Alexandru. *Călătorii, imagini, constante*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1985.

DUŢU, Alexandru. *Modele, imagini, privelişti*.Cluj: Editura Dacia, 1979.

DUŢU, Alexandru.*Sinteză şi originalitate în cultura română*. Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1972.

VULCĂNESCU, Romulus. *Dicţionar de etnologie*. Bucureşti: Editura Albatros, 1979.

[8]*Călători străini despre ţările române*, vol. I, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 483.
[9]*Călători străini despre ţările române*, vol. II, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 585.
[10]*Călători străini despre ţările române*, vol. II, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 567.
[11]*Călători străini despre ţările române*, vol. III, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 100.
[12]*Călători străini despre ţările române*, vol. III, Bucureşti: EdituraŞtiinţifică, 1968-1983, p. 674.
[13]Al. Duţu. *Sinteză şi originalitate în cultura română*. Bucureşti: Editura Enciclopedică română, 1972, p. 149.

LINGUISTIC ETHNOCENTRISM AND TRANSLATION IN THE WORK OF A WRITER IN EXILE: HERTA MULLER

Daniela Cătău Vereș
Lecturer, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: A contemporary German writer of Romanian origin, Herta Muller is awarded the Nobel Prize for Literature in 2009 for all of his work, which offers a faithful image of daily life in Romania under a "petrified dictatorship". The writing language of Herta Muller is exclusively German. It is from the French version of the book Le Renard était déjà le chasseur that we want to build a debate on the role of the translator in the transmission of the implicit and explicit "will-say" of the writer, as well as the relationship between the identity of the auctorial instance and the production of the literary text in language A, the result of a laborious process of self-writing. These elements are supposed to offer us reading keys on how to understand and translate Herta Muller.

Keywords: Herta Muller, self-writing, translation, exile, linguistic ethnocentrism

1. Introduction

S'il fallait résumer à quelques mots-clés nos réflexions autour de la traduction vers le français du livre *Le Renard était déjà le chasseur*, écrit par H. Müller en 1992, ils seraient bien énoncés dans l'ordre suivant : exile, bilinguisme, juron, équivalence linguistique, calque, traduction. Cet ordre n'est pas du tout aléatoire, car il existe un puissant rapport cause-effet entre ces éléments constitutifs de l'acte de création et de traduction. Bien évidemment, d'autres termes-clés viennent renforcer ce schéma analytique initial nullement exhaustif, tels : écriture de soi, « mémoire sollicitée », vouloir-dire de la conscience auctoriale, héritage linguistique et socio-culturel, subjectivité auctoriale, réexpression du sens, ethnocentrisme/interférences linguistiques etc.

A ces quelques précisions introductives s'ajoutent quelques questions qui définissent la structure de notre exercice réflexif. La première question vise nécessairement l'identité de Herta Müller : Qui est cette femme-écrivain, la douzième sur la liste des femmes ayant obtenu le Prix Nobel de littérature ? D'où vient-elle et qu'est-ce qu'elle a écrit ? Pourquoi parler de la traduction de ses livres ? Quel est le rôle du traducteur littéraire en général et quelles seraient ses tâches dans le cas précis du livre cité ci-dessus ? Quelles sont les traces de la subjectivité auctoriale dans la traduction vers le français de ce livre ? Bien plus, à cette avalanche d'interrogations, il nous paraît nécessaire de rajouter encore une question essentielle, dont la réponse pourrait constituer la clé des autres : Qu'est-ce que l'exile et quels en peuvent être les effets psychologiques sur l'être humain ?

En effet, le point de départ de notre étude est constitué par une séquence linguistique qu'on retrouve dès la première page du livre *Le Renard était déjà le chasseur* et qui pose problème au niveau du sens. En effet, il s'agit d'une expression bizarre pour un francophone, qui n'a aucun sens en français et qui traverse pourtant le livre entier: "Ta mère sur la glace !"[1]. Pour un roumanophone, cette expression n'est pas difficile à comprendre, car, à une simple traduction mot-à-mot de cette séquence, on

[1] Herta Muller, *Le Renard était déjà le chasseur*, Paris, Seuil, janvier 1997 et octobre 2009, p. 9

découvre qu'il s'agit bien d'un juron banal, assez inoffensif, emprunté au roumain. Comme nous avons découvert ce livre de Herta Muller d'abord en français lors d'une une première lecture dans cette même langue, une question nous est venue tout de suite à l'esprit: Quel aurait pu être le trajet de ce juron pour arriver dans la version française du livre, sachant que la langue d'écriture du roman fut l'allemand ? La curiosité nous a poussée alors à analyser la version originale rédigée en allemand et la traduction roumaine du livre pour pouvoir les comparer avec la version française.

Dans un premier temps, pour construire notre réflexion, nous avons pris appui sur quelques principes et éléments théoriques fondateurs de la Théorie Interprétative de la Traduction, tels qu'ils sont exposés dans l'ouvrage théorique homonyme[2] de l'Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs de Paris III Sorbonne Nouvelle. Ces principes avaient été formulés et soutenus par Danica Seleskovitch et Marianne Lederer dès les années 1980. En effet, dans les années 80, Danica Seleskovitch envisage l'acte de traduction comme un processus intégré à l'acte de communication, ce qui suppose l'existence d'un émetteur, d'un message et d'un destinataire (le lecteur), alors que Marianne Lederer accorde déjà dès 1973 la primauté au *sens* "qui est le message à transmettre "[3] lors de l'acte de traduction. Bien plus, un rôle essentiel dans la traduction est accordé aux trois étapes suivantes: la compréhension, la déverbalisation et la reformulation du message que nous allons détailler au fur et à mesure de notre analyse. Mais la prise en compte de ces aspects ne suffirait pas à elle seule sans savoir chercher les bonnes *équivalences* dans la langue de traduction et limiter ainsi la place des correspondances linguistiques entre les langues à quelques cas près[4].

2. Contexte de l'apparition du livre : l'exile, le chemin vers l'écriture

Qu'est-ce donc l'exile pour l'être humain, sinon un dramatique éloignement de sa patrie qui entraîne un profond sentiment de nostalgie et de déracinement ?! Pour Herta Muller, qui aujourd'hui occupe une place singulière dans le paysage littéraire allemand, l'exile représente aussi la voie vers l'écriture. Née le 17 août 1953, dans un village germanophone de Nitzkydorf, en Roumanie, dans la région du Banat, elle fait partie de la minorité souabe de la région. Après des études de lettres à Timisoara, elle travaille un certain temps dans une usine en tant que traductrice. Elle en sera d'ailleurs renvoyée pour avoir refusé de collaborer avec la Securitate qui lui avait demandé de fournir des renseignements sur le groupe souabe de Banat. En 1987, elle finit par s'exiler en Allemagne de l'Ouest avec son mari Richard Wagner.

C'est bien après son exile que Herta Muller découvre ou plutôt redécouvre sa langue d'origine. En effet, on dit qu'elle n'avait jamais vraiment parlé roumain[5], bien

---

[2] F. Israël et M. Lederer, *La Théorie Interprétative de la traduction*, vol I et III, Cahiers 6 Champollion, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005

[3] Marianne Lederer, "La traduction – Transcoder ou réexprimer ", *Etudes de linguistique appliquée (*Paris, Didier), n° 12 : "Exégèse et traduction ", p. 22 repris dans F. Israel, M. Lederer, *op. cit.*, p. 114

[4] Nous rappelons ici brièvement la distinction nette que les promoteurs de la Théorie Interprétative de la Traduction invitent les traducteurs à opérer entre *l'équivalence* et la *correspondance*. Marianne Lederer note: " Depuis la fin des années 80, nous réservons donc le terme *équivalence* aux segments de discours et utilisons le terme *correspondance* pour la traduction des mots et des expressions figées. *Equivalence :* sont équivalents des discours ou des textes ou des segments de discours ou de textes lorsqu'ils présentent une identité de sens, quelles que soient les divergences de structures grammaticales ou de choix lexicaux. *Correspondances* : La correspondance est la relation qui s'établit entre les significations de langues différentes." Cf. M Lederer, "Défense et illustration de la Théorie Interprétative de la Traduction ", in F. Israel et M. Lederer, *op. cit.*, p. 131.

[5] Cf. Pierre Deshusses, « Herta Muller, Prix Nobel de littérature, l'écriture contre l'oubli », in *Le Monde* du 09 octobre 2009

qu'elle l'apprît à l'école à partir de quinze ans en tant que langue étrangère[6]. Exilée en Allemagne, elle commence à écrire pour soulager la souffrance provoquée par cette rupture. La vie en Roumanie sous la dictature "pétrifiée" de Ceausescu, "véritable école de la peur", constitue la matière principale de ses livres qui laissent percevoir une volonté de vaincre "l'oubli et le refoulement"[7], tout en créant une esthétique de la résistance.

Par ailleurs, toute l'œuvre de Herta Muller est porteuse du « paradigme de la souffrance, de la blessure et du traumatisme »[8], effet d'un passé indélébile qui ne quitte pas la conscience de l'écrivain. En effet, cette exhumation du passé semble apporter la guérison. Il serait important de noter ici ce que dit Nicole Bary, traductrice de Herta Muller vers le français (à côté de Claire de Oliveira qui avait traduit *Le Renard était déjà le chasseur*) :

H. Muller n'écrit pas pour raconter, ni pour se raconter. Elle écrit pour retrouver dans l'écriture la cohérence indispensable à la vie, comme si les mots permettaient de recoller les morceaux des existences brisées, des êtres dont les blessures sont si profondes qu'elles restent pour toujours béantes et douloureuses. Fragments éclatés, les romans et récits de H. Muller, comme les collages, sont une reconstruction de son paysage intérieur brisé par la folie totalitaire. Son œuvre a une dimension tragique qui dépasse l'expérience personnelle de l'auteur. [9] (Bary, 2009)

Bien plus, on tient aussi à préciser qu'en lisant ses livres, le lecteur découvre une richesse d'images descriptives associée à un contraste violent avec la sobriété, la précision, voir le laconisme du propos, car Herta Muller laisse percevoir "à travers le regard impitoyable et la puissance du verbe de l'auteur, l'intolérance et la violence d'un régime rétrograde, corrompu, oppresseur de son peuple. "[10] C'est dans ce contexte que s'inscrivent les livres de H. Muller, rédigés, comme elle-même le dit après son installation à Berlin, dans un "allemand de minorité".

En effet, pour en venir ainsi à notre objectif de recherche, on notera que la forme expressive du livre qui nous préoccupe est un étrange mélange de cet "allemand de minorité" et de bribes de roumain calqués en allemand. Manière de ne pas s'éloigner de l'autre langue maternelle, sachant que pour Herta Muller " la langue imposée devient une ennemie aussi redoutable que la perte de la dignité elle-même. "[11]

L'exile, qui fait beaucoup souffrir, produit chez Herta Muller le cadre favorable à une écriture sur la souffrance, issue de la " mémoire sollicitée"[12] de l'écrivain parfaitement bilingue. Ces aspects relatifs au contexte existentiel de l'écrivain doivent absolument être pris en compte par un traducteur. En effet, comme le souligne Jacqueline Henry dans son article sur "L'applicabilité de la Théorie Interprétative de la Traduction à la traduction littéraire "[13],

---

[6] Cf. Pierre Ménard, « Il fera bientôt jour - Herta Müller, *L'homme est un grand faisan sur terre* », http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article127, consulté en ligne le 29 octobre 2019

[7] " Quatre questions à Nicole Bary, traductrice et éditrice de Herta Muller", *La revue des Ressources*, texte collectif du comité éditorial, Propos recueillis par Laurent Margantin, 10 novembre 2009

[8] Pierre Deshusses, *op. cit.*

[9] Nicole Bary, dans « Quatre questions à N. Bary, traductrice et éditrice de Herta Muller », *op. cit.*

[10] Ibid.

[11] Herta Muller citée par Nicole Bary, o*p. cit.*.

[12] Cf. Karla Déjean Le Féal, "L'interprétation simultanée vers une langue apprise", in in F. Israel et M. Lederer, *op. cit.*, p. 27

[13] Jacqueline Henry, "L'applicabilité de la Théorie Interprétative de la traduction à la traduction littéraire", in F. Israel et M. Lederer, *op. cit.*, p. 159

« la démarche de la traduction littéraire passe par la compréhension du texte qui ne résulte pas seulement de ce qui est explicitement énoncé, mais également d'un *savoir* partagé avec le lecteur et du bagage cognitif de celui-ci. Ce sont ces *compléments cognitifs* qui permettent au destinataire de bien saisir ce dont il est question, la cohérence de la logique des événements. » (Israël & Lederer, 2005: 159)

Ceci est d'autant plus valable quand on a affaire à un écrivain parfaitement bilingue comme Herta Muller, sujette à une mémoire subjective qui enfreint la frontière de l'écriture pour glisser vers une forme d'ethnocentrisme linguistique dû à son bilinguisme naturel[14].

3. L'ethnocentrisme dans la traduction et le *vouloir-dire* linguistique

En l'occurrence, y a-t-il un rapport tellement étroit entre l'existence de l'écrivain et la manière dont elle s'exprime ? Jacqueline Henry parle d'ethnocentrisme linguistique[15] dans la traduction littéraire, tout en mettant en avant son rôle joué dans la traduction. En effet, cette notion renvoie directement à la langue-culture originale, que le traducteur laisse transparaître plus explicitement, considérant que "la traduction doit, certes, se substituer à l'original dans une autre langue-culture, mais sans gommer la première." Autrement dit, l'ethnocentrisme concerne à la fois et l'écrivain et le traducteur. Pour ce dernier, il s'agirait de pourvoir chercher l'équivalent linguistique qui permette au lecteur de percevoir le sens contenu par le texte original rédigé en une langue-culture propre à l'écrivain, tout en essayant d'effacer les marques "d'étrangeté "[16] qui pourraient frapper le lecteur.

Si tel n'est pas le cas, le résultat pourrait revêtir l'apparence d'un non-sens imperceptible. Cet aspect entraîne également des complications lors de la traduction, surtout si la langue originale comporte des séquences ambiguës. A titre d'exemple, on citera ici le cas du roman *Le Renard était déjà le chasseur*. A une simple lecture du livre, le lecteur découvre dès la première page une séquence linguistique comportant un segment qui ne fait pas sens en français : "Clara se fabrique un chemisier pour l'été. L'aiguille plonge, le fil avance pas à pas, *ta mère sur la glace*, lance Clara qui lèche le sang sur son doigt. Un juron sur la glace, la mère de l'aiguille, le petit brin de fil, le gros fil. Dans les jurons de Clara, tout a une mère. "[17]

Cette séquence se répète d'ailleurs tout au long du livre sans participer de la construction sémantique des paragraphes où elle apparaît, et sans aucune incidence sur le plan syntaxique. Comment le lecteur francophone pourrait-il percevoir le sens d'une telle expression ? Le simple fait d'être redondante pourrait le pousser à lui attacher de l'importance et à sonder en profondeur le terrain pour en percevoir le sens.

Le lecteur pourrait ainsi constater d'abord que la séquence linguistique qui pose problème se retrouve littéralement dans le texte original rédigé en allemand, sous la forme : "Deine Mutter auf dem Eis."[18] Ensuite, en feuilletant des pages biographiques sur Herta Muller, le lecteur apprend qu'elle est parfaitement bilingue roumain-allemand, mais que cette expression ambiguë de l'allemand reprise par un banal calque linguistique en français n'a aucun sens en allemand non plus. Dans ces conditions, la

[14] D. Seleskovitch cité par M. Lederer, *op. cit.*, p. 100 Par bilinguisme, Seleskovitch désigne la connaissance réellement équivalente de deux langues
[15] Cf. Jacqueline Henry, *op. cit.*, vol. III, p. 170
[16] Ibid.
[17] Herta Muller,*op. cit.*, p. 9
[18] Herta Muller, *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Fischer Tachenbuch Verlag, 2010, p. 8

question que l'on se pose concerne le *vouloir-dire*[19] du texte, qui est le seul à pouvoir lever l'ambiguïté.

Dans cette perspective, le vouloir-dire du texte est à envisager avec son *implicite* ou la conscience sensible de l'émetteur et son *explicite* linguistique qui renvoie au *contexte* ou à la *situation de discours*, qui à son tour désigne " les circonstances qui entourent un texte, de près – circonstances d'émission d'un discours – ou de loin – ensemble de la situation historique, sociale, économique, mais aussi personnelle dans laquelle ce texte a vu le jour. Il s'agit donc de l'entourage non linguistique dans lequel un énoncé est produit et reçu. "[20] En effet, la Théorie Interprétative de la Traduction (avec ses tenants de l'Ecole interprétative qui sont D. Seleskovitch, M. Lederer, J. Pergnier, F. Israel...) envisage le "vouloir-dire " de l'auteur comme synonyme de l'*intentio auctoris* de U. Eco[21], c'est-à-dire de ce que l'auteur cherche à exprimer. Cependant on distingue à la fois le *vouloir-dire* qui est exprimé sous forme linguistique et l'*intention* qui est la motivation qui pousse l'auteur à s'exprimer. Cette dernière n'aurait pas de lien avec la formulation linguistique. Dans cette perspective, D. Seleskovitch notait en 1981 :

Le sens d'une phrase c'est ce qu'un auteur veut délibérément exprimer, ce n'est pas la raison pour laquelle il parle, les causes ou les conséquences de ce qu'il dit. Le sens ne se confond pas avec des mobiles ou des intentions. Le traducteur qui se ferait exégète, l'interprète qui se ferait herméneute transgresserait les limites de ses fonctions. [22] (Seleskovitch, 1994 : 117)

Malgré cette mise en garde de Seleskovitch, nous considérons qu'il devient nécessaire de procéder à une analyse non pas de l'intention de l'auteur, mais plutôt de son vouloir-dire linguistique sous ses deux aspects essentiels : l'implicite et l'explicite. Le résultat de cette initiative nous a aidée à mieux comprendre le rôle et les tâches assumés par la traductrice française Claire de Oliveira lors de la traduction de ce livre. En effet, on constate qu'elle n'avait fait qu'obéir au principe de la "conservation constitutive " dont Fortunato Israel parle dans un article de 1990 intitulé "Traduction littéraire et théorie du sens "[23]. Il dit :

Il importe (...) de veiller à ce que le texte garde, autant que faire se peut, son *ambiguïté constitutive* et se prête à la même lecture plurielle. Et s'il est vrai que toute traduction implique des choix relevant d'une démarche interprétative, son auteur doit prendre soin de ne pas infléchir le propos de l'œuvre par l'imposition d'un point de vue trop personnel ou trop exclusif. (Israel, 1990 : 122)

Qu'aurait pu faire cependant la traductrice française devant une ambiguïté constitutive assez importante de cette séquence en allemand ? Au lieu de procéder à un simple calque linguistique de l'allemand en français, deux solutions nous auraient paru pertinentes :

1. Premièrement, la solution idéale consisterait à produire un effet comparable dans la langue de traduction par la recherche d'un juron équivalent en français. Dans ce cas précis, elle aurait pu faire appel à des expressions/jurons du genre : " Mince !

[19] Cf.Marianne Lederer, in F. Israel et M. Lederer, *op. cit.*, vol. I, p. 117
[20] M. Lederer, *op. cit.*, *vol.*I, p. 130
[21] Cf. U. Eco, *Les limites de l'interprétation* (1992)
[22] D. Seleskovitch, « La traductologie entre l'exégèse et la linguistique », in Interpréter pour traduire (Seleskovitch & Lederer eds.). Paris, Didier Erudition, 1984, p. 117
[23] Fortunato Israel, « Traduction littéraire et théorie du sens », pp. 29-44 in Marianne Lederer, *ed.*, *Etudes traductologiques*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1990, cité par M. Lederer, *op. cit.*, vol. I, p. 122

Sacrebleu ! Purée !", qui ne sont pas offensifs, ni trop gênants. Mais pour réaliser ces équivalences, la traductrice aurait dû connaître l'origine roumaine du juron. Bien plus, en proposant un équivalent en français, on aurait détruit l'effet initial de la séquence, employée volontairement de manière ambiguë en allemand.

2. La seconde solution qui s'imposerait serait de reprendre ce calque dans une note en bas de page pour en expliciter brièvement l'emploi en roumain et en allemand, tout en renvoyant au bilinguisme de l'écrivain, et de proposer ensuite un équivalent en français. Or, on constate que dans la version française il n'y a aucune trace subjective de la traductrice à part le texte traduit, aucune note de bas de page.

Il reste ainsi à identifier la raison pour laquelle ce juron roumain est repris en allemand par l'écrivain qui en connaît parfaitement le rôle psycho-linguistique grâce à son bilinguisme avoué.

4. Le poids psycho-linguistique d'un juron dans l'acte d'écriture de soi et de traduction

En effet, à une simple lecture de ce livre de Herta Muller en roumain, on constate la présence de la même séquence linguistique qui, cette fois-ci fait sens et qui avait été littéralement notée par l'écrivain en allemand. Cette étrange mixture linguistique constitue le fondement du bilinguisme de Herta Muller. La question qui se pose manifestement à ce niveau de la réflexion concerne le côté psycho-linguistique de l'emploi de ce juron roumain calqué en allemand, ainsi que les fonctions que cette catégorie sémantico-syntaxique peut remplir dans l'acte d'écriture et de traduction. Ce juron peut-il combler un vide ? Sert-il à reconstituer le paysage intérieur de l'écrivain marqué par l'exile ?

Empreint de réminiscences d'une "mémoire sollicitée " sur le fond d'un retour aux origines après l'exile en Allemagne, le fonds bilingue sert à Herta Muller à se réconcilier linguistiquement et spirituellement à travers l'acte d'écrire. En effet, en utilisant cette expression roumaine, ne serait-ce qu'un juron banal quoique vulgaire, que les Roumains utilisent couramment dans une visée presque inoffensive, car il ne revêt pas la forme d'une interpellation, Herta Muller aurait pu envisager quelques enjeux possibles dans son rapport aux lecteurs. Ainsi, aurait-elle souhaité déterminer le lecteur germanophone à la suivre dans une aventure linguistique qui mène finalement à la découverte d'une réalité historique surprenante ? Aurait-elle souhaité se faire reconnaître par un certain public connaisseur de ce code linguistique ? L'écrivaine souhaite-t-elle s'identifier par ce juron au peuple qui l'emploie par une pulsion ethnocentrique intérieure plus ou moins maîtrisable ?

Rien ne confirme ces hypothèses, car Herta Muller n'en parle pas dans la presse, ni dans ses interviews. Ses traducteurs non plus d'ailleurs. La seule réponse réside dans l'existence elle-même du juron. Ses fonctions sont partiellement identiques à celles des injures. Bien plus, le juron est une réaction psychologique devant une situation ayant comme le langage un but social, celui de choquer, d'effrayer, de montrer aux autres le chagrin. Le juron crée parfois un effet de soulagement psychologique, de décharge émotionnelle. Il exprime en outre " la révolte contre une contrainte, contre les principes contraignants, contre les groupes humains et contre leurs représentants "[24]. Comme l'injure, le juron peut être de nature belliqueuse appartenant au " bas langage " et exprimant la révolte, la colère, l'indignation. Les deux formes linguistiques sont censées

[24] Voir G. T. W. Patrick, " La Psychologie du juron" in *The Psychol. Rev.*, VIII, mars 1901, pp. 497-498, repris par A. Binet dans Persee Revue Scientifique en ligne http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1901_num_8_1_3384, document consulté le 20 octobre 2019

appeler le mal sur l'ennemi dans l'Antiquité. Cet aspect donne à réfléchir lorsqu'il s'agit du choix opéré par Herta Muller. En effet, si elle dit qu'une langue imposée devient une ennemie, peut-on expliquer le choix d'employer ce juron roumain par son désir d'exprimer une possible aversion envers le roumain ou envers le destin qui l'avait séparée de la terre originaire ? Rien ne confirme cette hypothèse non plus. Et pourtant ce juron pourrait très bien être une revanche d'intellectuels exilés "contre des hommes dotés de pouvoir physique ou politique" afin de déshonorer l'ennemi politique.[25]

5. En guise de conclusion...

Sans vouloir glisser vers une analyse des intentions auctoriales qui pourraient se retrouver derrière le texte du livre *Le Renard était déjà le chasseur,* nous avons considéré nécessaire de faire ce parcours analytique parsemé d'éléments biographiques, psychologiques et sémantico-linguistiques extrêmement utiles dans la compréhension du trajet de ce juron roumain lors de l'acte de traduction de l'allemand vers le français.

En conclusion, on notera la force qu'à le juron à exprimer la souffrance qui ne s'" exprime ponctuellement que sous cette forme. L'aiguille qui pique Clara en train de coudre déclanche aussitôt un juron contre la Mère des toutes les aiguilles. Le juron ne communique pas, il soulage grâce à l'expulsion comme de pierres ou de balles de mots réduits à leur matérialité. Le juron est paranoïaque. "[26] Ce bribe d'un quotidien pauvre qui évoque d'ailleurs " le désastre de la parole " sous une dictature de la peur exprime peut-être le mieux, dans la vision de Herta Muller, "ce qu'on ne peut pas dire" que par l'écriture des paroles des autres. C'est son esthétique de la résistance censée lutter contre l'oubli, la douleur, la rupture de la terre natale, la peur, le sentiment du définitif et de l'irréversible propres à l'état d'exile.

Par ailleurs, bien que l'on ne dispose pas d'indications de la part des deux traductrices du livre, vers le roumain et vers le français, sur la manière dont elles avaient procédé dans l'acte de traduction, on peut constater, en analysant les deux versions que les références au réel (les dénominations topographiques, onomastiques etc) font l'objet d'un traitement conforme à la pratique de la traduction des noms propres. On remarque aussi que le choix opéré par Herta Muller de conserver la forme littérale du juron roumain lors de l'écriture du livre en allemand constitue une manière originale de manifester son ethnocentrisme et de s'identifier à ceux qui, comme elle, ont été la proie de l'exile. D'autre part, le jeu risqué du calque linguistique auquel se livre la traductrice Claire de Oliveira renvoie en fin de compte à une forme originale de traduction qui est un " entre-deux " linguistique comme l'appelait Seleskovitch citée par Jacqueline Henry[27], un "accouplement " que Meschonnic (1986) exprime par son objectif, en littérature, de "créer une nouvelle poétique ". Cette nouvelle poétique dans l'acte de traduction pourrait renvoyer en fin de compte à cette volonté de rendre dans la langue de traduction la langue de l'original avec sa forme linguistique inaltérée, qui pourrait se substituer à la limite à la recherche d'équivalences.

---

[25] Cf. Maxime Chastaing et Hervé Abdi, « Psychologie des injures », document consulté en ligne le 6 septembre 2019 http://www.utdallas.edu/~herve/abdi-JNP80-ChastaingAbdi_Injures.pdf

[26] Françoise Quillier, « Parce que toujours empêchée » à propos de *Le Renard était déjà le chasseur*, in *Œuvres ouvertes* du 19 janvier 2012, document consulté en ligne le 20 octobre 2019 sur http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1468

[27] Jacqueline Henry, o*p. cit.*, p. 162

BIBLIOGRAPHY

-Chastaing, Maxime & Abdi, Hervé. "Psychologie des injures" in Journal de psychologie normale et pathologique, 1980, n° 1, 31-62. Document consulté en ligne le 6 septembre 2019. <http://www.utdallas.edu/~herve/abdi-JNP80-ChastaingAbdi_Injures.pdf >

-Déjean Le Féal, Karla. "L'interprétation simultanée vers une langue apprise", in. Israel, Fortunato & Lederer, Marianne. 2005. *La Théorie Interprétative de la traduction*. Vol. I et III. Cahiers 6 Champollion. Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 27.

-Deshusses, Pierre. 2009. "Herta Muller, Prix Nobel de littérature, l'écriture contre l'oubli", in *Le Monde* du 09 octobre 2009.

-Eco, Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Paris, Grasset.

-Henry, Jacqueline. "L'applicabilité de la Théorie Interprétative de la traduction à la traduction littéraire" in Israel, Fortunato & Lederer, Marianne. 2005. *La Théorie Interprétative de la traduction*. Vol. I et III. Cahiers 6 Champollion. Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 159.

-Israël, Fortunato & Lederer, Marianne. 2005. *La Théorie Interprétative de la traduction*. Vol. I et III. Cahiers 6 Champollion. Paris-Caen, Lettres Modernes Minard.

-Lederer, Marianne. 1976. "La traduction – Transcoder ou réexprimer", in *Etudes de linguistique appliquée.* Paris, Didier. Exégèse et traduction, n° 12, 8- 25.

-Ménard, Pierre. 2010. « Il fera bientôt jour - Herta Müller, *L'homme est un grand faisan sur terre* », in http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article127, consulté en ligne le 29 octobre 2019.

-Muller, Herta. 1997. 2009. *Le Renard était déjà le chasseur*. Paris, Seuil.

-Muller, Herta. 1992. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Fischer Tachenbuch Verlag.

-Patrick, G. T. W.. Mars 1901 " La Psychologie du juron" in *The Psychol. Rev.*, VIII, 497-498. Compte rendu par Binet, A. in *Persée*. Revue Scientifique en ligne, 497-498.

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_00035033_1901_num_8_1_3384>, document consulté le 20 octobre 2019.

-Seleskovitch, Danica. 1984. "La traductologie entre l'exégèse et la linguistique" in *Interpréter pour traduire* (Seleskovitch & Lederer eds.). Paris, Didier Erudition.

-Quillier, Françoise. 2012. "Parce que toujours empêchée à propos de *Le Renard était déjà le chasseur*", in *Œuvres ouvertes* du 19 janvier 2012. Document consulté en ligne le 17 octobre 2019. <http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1468 >

-"Quatre questions à Nicole Bary, traductrice et éditrice de Herta Muller" in *La revue des Ressources,* texte collectif du comité éditorial. Propos recueillis par Laurent Margantin,10 novembre 2009.

-Wandruszka, Mario. 1979. *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. Munich, Piper., in Israel, Fortunato & Lederer, Marianne. 2005. *La Théorie Interprétative de la traduction*. Vol. I et III. Cahiers 6 Champollion. Paris-Caen, Lettres Modernes Minard,112.

MODERN RECONFIGURATIONS OF THE ANTIGONE MYTH

Mihaela Chapelan
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: In the history of French literature, two moments draw heavily on the myths of classical antiquity: the first one is the XVIIth century, when classicism establishes ancient Greco-Roman culture as an absolute and unsurpassable model to emulate, while the second one is the first half of the XXth century, which witnesses a form of mythological revival. Antigone is among the mythological figures whose irrepressible modernity is constantly enacted through a series of literary works that weaved their narratives around her.
The present paper endeavors to explore two of the modern takes on this ancient myth, Jean Anouilh's and Sorj Chalandon's, highlighting not only the stylistic alterations (genre frames, recontextualisation, remotivations) but also the reworking of its symbolic meaning.

Keywords: *francophone literature, Antingone myth, rewriting, transtextuality, hypertextuality*

Il existe, dans l'histoire de la littérature française deux grands moments où elle se nourrit massivement des mythes de l'Antiquité gréco-latine: le premier est représenté par le XVII^{e} siècle, lorsque la doctrine classique impose aux auteurs le recours à la culture antique comme modèle absolu et indépassable, tandis que le deuxième se situe dans la première moitié du XX^{e}, où l'on assiste à une véritable résurgence littéraire de la mythologie.

Bien que, entre ces deux moments, on ne puisse parler d'une rupture avec l'héritage antique, après la célèbre *Querelle des Anciens et des Modernes*, il y aura une sorte de mise en sourdine des motifs mythologiques. Ce qui s'explique, on s'en doute, par l'esprit progressiste et positiviste qui a dominé les XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Même les écrivains romantiques, qui échappent à cette orientation rationaliste, se dirigent plutôt vers d'autres mythologies, mois bien connues, par exemple celle nordique, rejetant assez clairement les sources gréco-latines, trop souvent visitées par leurs prédécesseurs pour qu'elles conviennent à la sacrosainte exigence romantique d'originalité. Pourtant, les œuvres de quelques poètes symbolistes et parnassiens, notamment *Les Trophées* de José Maria de Hérédia et les *Jeux rustiques et divins* d'Henri Régnier, témoignent encore d'un goût prononcé pour l'Antiquité, réinstaurant une certaine mode néo-antique qui influencera des auteurs comme Gide ou Valéry. Mais, il faut bien le souligner, cette tendance antiquisante se réduit plutôt à une fonction esthétisante, ornementale, comme simple clin d'œil aux fondements de la culture classique.

Pour une re-mythologisation de substance de la littérature française, il faudra attendre encore quelques décennies pour qu'une nouvelle génération d'auteurs, tels que Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Camus et Sartre, se tournent de nouveau vers l'Antiquité, mais cette fois-ci en la regardant bien en face, sans l'admiration éperdue et obligée du classicisme, avec un respect qui avait mûri avec le temps mais s'était à la fois désinhibé, qui ose donc questionner, remanier et même déformer ces schèmes fondamentaux de notre imaginaire.

Il est certain que cet ample processus de réinvestissement littéraire du mythe a été favorisé par l'élaboration des théories psychanalytiques de Freud et ensuite de

Jung, qui révèlent dans les mythes la projection de fantasmes universels. Mais durant la période de l'Occupation, pour la France, à cette motivation culturelle s'ajoute une autre, d'ordre historique et idéologique. Le régime de Vichy, sur la demande des services allemands de la *Propagandasteffe*l, a instauré un contrôle et une censure sévères de la vie culturelle, accordant une attention particulière à la vie théâtrale. Cela ne devrait pas nous surprendre, car en tant que spectacle public, lieu collectif, le théâtre avait démontré depuis longtemps déjà qu'il était capable davantage que d'autres arts de frapper et diriger les esprits. Ainsi, par la Loi Raphael Alibert du 3 octobre 1940 les autorités vichyssoises vont interdire aux Juifs la fonction publique et tout poste de responsabilité au théâtre, à la radio et au cinéma. À partir de 1942, la censure interdira aussi les œuvres des auteurs juifs, ainsi que celles traduites par des Juifs, comme par exemple la pièce de Pirandello *Six personnages en quête d'auteur*, traduite par Benjamin Crémieux. Le COES (le Comité d'organisation des entreprises de spectacle) auquel on avait confié la mission d'examiner les pré-programmations, donne comme consigne d'éviter les sujets d'actualité et de préférer l'histoire reculée ou l'Antiquité. C'est ainsi que, de 1941 à 1944 ont été recensées uniquement dans les théâtres parisiens une trentaine de pièces inspirées de l'Antiquité. Parmi la multitude de sujets mythologiques qui ont mobilisé l'attention des auteurs, le cycle thébain détient une place de choix. Bien évidemment, la figure centrale de ce cycle reste Œdipe, mais à coté de lui, la modernité redécouvre et réinvente la figure d'Antigone, fille dévouée qui l'accompagne dans son infortuné exil.

Malgré le fait que Sophocle l'avait déjà fait sortir de ce statut de personnage secondaire et l'avait promue comme héroïne principale dans la tragédie qui porte son nom, jusqu'au XX^{e} siècle elle ne semble pas intéresser outre-mesure les écrivains. Au siècle du classicisme par exemple, aucun auteur dramatique ne reprend son histoire, bien qu'elle fût connue, car durant le siècle précédent l'*Antigone* de Sophocle avait été traduite en français par trois fois. Le premier signe d'intérêt pour cette figure exemplaire du dévouement féminin est donné par Cocteau, qui en 1922 écrit une pièce intitulée « Antigone ». La précision ajoutée au titre « d'après Sophocle » signale qu'il y reprend assez fidèlement la version antique, pratiquant ce que Gérard Genette nommera plus tard une « hypertextualité mimétique »[1], dont la seule modification notable consiste en une *contraction stylistique*. Ce n'est qu'avec Jean Anouilh qu'on peut enfin parler d'une véritable réappropriation et réinterprétation de cette histoire.

Comme l'auteur l'indique par le maintien du titre de Sophocle mais aussi par ses déclarations concernant la genèse de sa pièce, il reconnaît ouvertement sa dette envers ce-dernier, mais avertit également le public qu'il ne s'agit plus d'une simple reprise, mais d'une réécriture où l'on peut légitimement s'attendre à des transformations de taille :

L'Antigone de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre.[2]

Dans les termes de Genette, on peut donc affirmer que l'*Antigone* d'Anouilh est une *transposition singulière*[3], un *hypertexte* qui entretient avec son *hypotexte* une relation directe et déclarée (il ne raconte pas une toute autre histoire), mais qui

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 287
[2] Jean Anouilh, *Antigone*, Postface, Paris, La Table Ronde, 1946
[3] Selon Genette, cette pratique hypertextuelle, l'une des plus importantes et des plus fréquentes, est une « transformation sérieuse […] d'une seule œuvre », *Op. cit.*, p. 292

implique une grande diversité de procédés transformatifs, autant d'ordre formel que d'ordre symbolique, situés au niveau de la signification.

La pièce d'Anouilh garde les grandes lignes de l'action de Sophocle (comme il le dira à propos d'une autre de ses pièces, il s'est « glissé dans la tragédie de Sophocle comme un voleur – mais un voleur scrupuleux et amoureux de son butin »), pourtant son univers diégétique est sensiblement modifié par rapport à l'hypotexte. Il ne s'agit pas d'une transposition ouvertement déclarée dans le Paris occupé, mais toute une suite de signaux textuels et paratextuels est déployée pour concourir à cette translation spatio-temporelle qui ne s'opérera complètement que dans l'esprit des récepteurs. Ainsi, la didascalie qui ouvre la pièce d'Anouilh (et notons au passage que la présence des didascalies est en elle-même une transformation formelle par rapport à la structure de la tragédie antique) n'a point l'intention d'ancrer l'histoire d'Antigone dans la Thèbes antique, au contraire, l'indication scénique sommaire : « Un décor neutre. Trois portes semblables. Au lever du rideau, tous les personnages sont en scène. Ils bavardent, tricotent, jouent aux cartes »[4], suggère une volonté de décontextualisation ou de décrochage pragmatique qui permette ensuite une recontextualisation.

Les nombreux anachronismes parsemés du début jusqu'à la fin du texte (les personnages ont des occupations modernes : Eurydice, l'épouse de Créon, tricote pour les pauvres de Thèbes, Créon, avant de devenir roi « aimait la musique, les belles reliures et les longues flâneries chez les petits antiquaires »[5], les gardes jouent aux cartes, fument la cigarette et parlent comme des fonctionnaires d'avancements et de sorties au bistrot, s'adressant à Créon avec l'appellatif « chef » etc.) ont le rôle de faciliter la recontextualisation suggérée. André Barsacq, auquel on doit la première mise en scène de cette pièce, au 4 février 1944, au Théâtre de l'Atelier, renforcera le renvoi à la situation contemporaine en jouant audacieusement sur les costumes des trois gardes, qui porteront le pantalon et les bottes des soldats nazis. Dans une France occupée, ce seul détail aurait suffit pour orienter efficacement la réception et faire d'Antigone un symbole du combat pour la liberté de la France. La plupart des spectateurs de l'époque, ainsi que les critiques littéraires, ont saisi tout de suite la nouvelle portée symbolique et n'ont pas eu de mal à superposer à la figure mythique de la jeune fille qui, au prix de sa vie, bravait la décision sacrilège d'un tyran et accomplissait le rituel funèbre exigé par les dieux pour tout mortel, une figure plus moderne, moins sure d'elle, effrayée devant la solitude de la souffrance et de la mort, et par cela même, plus attachante. Cette humanisation, cet effort d'accorder une épaisseur psychologique à un personnage autrefois unidimensionnel, envisagé uniquement sous son aspect héroïque de défenseur sans faille de la supériorité de l'ordre éthico-religieux sur l'ordre social (incarné par Créon) constitue en fait l'essentiel de la démarche transformative de Jean Anouilh. Les appréciations enthousiastes publiées par Jean Sauvenay après avoir assisté à la première représentation de la pièce, prouvent que ses contemporains avaient bien compris les nouveaux enjeux politiques mais aussi artistiques du recours au mythe : « On n'a jamais si bien trahi Sophocle » - écrivait-il dans le journal *Hier et demain*. […] Giraudoux, Cocteau, ont rajeuni le thème, Anouilh, tout en suivant de près Sophocle, l'a complètement transformé, il lui a insufflé un autre esprit ». Un esprit où - dira plus tard le critique Simone Fraisse - « la Résistance s'est reconnue »[6].

[4] Jean Anouilh, *Op.cit*. p.9
[5] Ibid., p. 11
[6] Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, p. 121

Les louanges n'ont pourtant pas été unanimes, certaines voix ont reproché à Jean Anouilh de s'être montré trop complaisant envers Créon, qui devait incarner la tyrannie et l'injustice. Parmi ces voix, la plus excessive semble être celle d'André Breton, qui est allé jusqu'à affirmer sans ambages qu'*Antigone* était « une pièce ignoble, œuvre d'un Waffen-SS ».[7]

Interpréter l'humanisation de Créon comme un encouragement volontaire de la part d'Anouilh à la collaboration avec les Allemands, prouve encore une fois que toute lecture exclusivement socio-politique est une lecture erronée, déformate, simplificatrice. Car une œuvre d'art a ses propres lois, pour durer elle doit réussir à dépasser le contexte réel où elle est apparue et s'adresser simultanément aux lecteurs d'ici et de maintenant mais aussi à ceux d'ailleurs ou à ceux des générations futures. Et pour Anouilh, cette gageure qui est celle de toute œuvre littéraire véritable, passe par l'humanisation non seulement d'Antigone, mais aussi de Créon, comme seule solution artistique cohérente et qui fait sens au niveau de l'ensemble de sa pièce. Faisant le choix de diminuer le caractère transcendant, sacré du conflit qui, chez Sophocle, opposait Antigone et Créon, Anouilh se devait de le remplacer par une invention qui rééquilibre les forces en contradiction. Ainsi, il garde le caractère politique du conflit, mais en le nuançant, en faisant de Créon non plus un despote sanguinaire, mais un homme d'Etat pragmatique, résigné aux compromis s'ils servent au bien de sa cité, aujourd'hui on dirait un adepte de la « real politik ».

À cette dimension politique du conflit, Anouilh a senti le besoin d'en ajouter une autre, plus courante, plus intime aussi, à savoir celle d'un conflit familial entre générations. Tandis qu'Antigone (« la petite maigre) est présentée comme une adolescente mal à l'aise, incomprise, immature, partagée entre un besoin naturel de bonheur et d'amour et une exigence irrépressible et quelque peu infantile d'absolu, Créon est un vieil oncle bienveillant (il tentera, jusqu'à la fin d'éviter le sacrifice d'Antigone), mais fatigué et obsédé par ses responsabilités politiques, qui s'enfonce dans la solitude et ne trouve plus la force ou le désir de comprendre la façon de penser d'Antigone et, finalement, de son propre fils. Usé par l'exercice du pouvoir ou tout simplement par celui de la vie, il pendule entre la conviction qu'un prince ne doit épargner rien et personne pour instaurer l'ordre social, regrettant donc de ne pas être « une bonne brute » sans aucun scrupule, et la mise en question amère de ses propres convictions :

Quelquefois, le soir, il est fatigué, et il se demande s'il n'est pas vain de conduire les hommes. Si cela n'est pas un office sordide qu'on doit laisser à d'autres, plus frustes… Et puis au matin, des problèmes précis se posent, qu'il faut résoudre, et il se lève, tranquille, comme un ouvrier au seuil de sa journée.[8]

Pour Créon donc, tout comme pour Antigone, Jean Anouilh procède à une transposition psychologique, en réduisant l'importance du conflit externe et en le doublant d'un conflit intérieur. Ce procédé que Genette appelle *transmotivation* est spécifique aux réécritures modernes des mythes, où, le plus souvent, le *Fatum* antique se transforme en fatalité psychologique et les personnages deviennent des instances de notre psychisme. D'ailleurs, la laïcisation et l'intériorisation de la fatalité tragique était déjà présente chez Racine (notamment dans *Phèdre*), les écrivains modernes vont tout simplement aller plus loin dans cette voie.

Le roman de Sorj Chalandon *Le quatrième mur*, paru en 2013 et récompensé avec de nombreux prix (le *Goncourt des lycéens*, *Le prix des lecteurs*, *Le prix des*

[7] Lettres françaises, 1944, p.66
[8] Antigone, p. 11

écrivains croyants, le Prix des libraires de Québec etc.), représente un cas particulier de réécriture du mythe d'Antigone, s'inscrivant dans un réseau hypertextuel moins évident, mais plus complexe et subtil, qui doit être envisagé autant par rapport à l'œuvre de Sophocle (mentionnée une seule fois et uniquement pour s'en démarquer) qu'à celle d'Anouilh, citée à plusieurs reprises avec une admiration non-dissimulée. Tandis que la pièce de Jean Anouilh entretient des relations d'hypertextualité explicite avec l'hypotexte de Sophocle, son statut hypertextuel étant mis en évidence dès le premier élément paratextuel avec lequel le lecteur entre en contact, à savoir le titre, Sorj Chalandon chosit de jouer sur une hypertextualité plutôt implicite, qui se dévoile au fur et à mesure de la lecture. Son titre ne renvoie pas de manière directe au personnage d'Antigone, ni à celle d'Anouilh ni à celle de Sophocle, mais il reste toujours dans le domaine du théâtre, étant emprunté de son jargon. Comme l'explique l'un des personnages principaux du roman, Samuel Akounis, « le quatrième mur, c'est ce qui empêche le comédien de baiser avec le public […]. Une façade imaginaire, que les acteurs construisent en bord de scène pour renforcer l'illusion. Une muraille qui protège leur personnage. Pour certains, un remède pour le trac. Pour d'autres, la frontière du réel. Une clôture invisible, qu'ils brisent parfois d'une réplique s'adressant à la salle. »[9]

Ce titre métaphorique a le rôle de laisser dans l'ombre de la lecture ultérieure les références à Antigone, focalisant l'attention sur une problématique plus vaste. Pour ceux qui connaissent l'expression, elle indique d'emblée une thématique portant sur le besoin d'équilibre, de frontières protectrices entre ce qui est réel et ce qui est inventé, entre la vie professionnelle et celle privée, autant sur la scène d'un théâtre que sur celle du monde. Et pour les lecteurs qui ne la connaissent pas, c'est une invitation un peu mystérieuse à découvrir, mais aussi à étendre et à construire sa signification.

Les modifications opérées par Chalandon par rapport à un hypotexte qu'on pourrait considérer multiple malgré l'apparent rejet du texte de Sophocle, sont nombreuses, autant au niveau diégétique qu'à celui formel. La plus importante modification formelle est représentée par l'encadrement générique différent, ce qui entraîne une série d'autres changements, car un roman obéit à d'autres lois esthétiques qu'une pièce de théâtre (dimensions textuelles différentes, sélection d'une voix narrative, problèmes de focalisation etc.). En ce qui concerne la *diégèse,* le changement est presque total. L'action se déroule dans deux espaces socioculturels distincts, à Paris et au Liban, lors de la guerre civile éclatée en 1982. Les personnages principaux sont deux hommes, Georges, le narrateur, un militant de la gauche extrémiste, et son ami grec d'origine juive, Samuel Akounis. Exilé à Paris en tant qu'ancien opposant du régime des colonels, celui-ci fait découvrir à Georges la cause de la Palestine. Jusqu'ici, l'histoire ne semble avoir rien en commun avec celle d'Antigone. Mais en pacifiste convaincu (*la violence est une faiblesse,* dit-il à plusieurs reprises), Samuel aura une idée « belle et folle » : monter l'*Antigone* de Jean Anouilh en zone de guerre, à Beyrouth, et « offrir un rôle à chacun des belligérants. Faire la paix entre cour et jardin. » [10]. À partir de ce moment, il partagera sa vie entre Paris et Beyrouth et chaque rencontre entre les deux amis sera ponctuée de discussions autour de « la petite maigre » imaginée par Anouilh, adolescente fragile, touchante et pourtant forte de son incapacité d'accepter le compromis de la soumission devant la tyrannie. Cette thématisation de la pièce d'Anouilh,

[9] Sorj Chalandon, *Le quatrième mur*, Paris, Grasset, 2013, p. 23
[10] *Ibid*., p. 87

accompagnée de plusieurs citations, témoigne plutôt d'une relation intertextuelle entre les deux œuvres. Pourtant, au fil de la lecture, des liens hypertextuels se tissent discrètement et l'histoire d'Antigone sera réécrite sur fond des massacres de Sabra et Chatila, commis par les milices chrétiennes maronites contre les civils palestiniens de ces deux quartiers de l'ouest de Beyrouth. Avant de mourir, Samuel Akounis lèguera son rêve à Georges qui, par devoir fraternel, abandonnera sa vie tranquille d'occidental et partira à son tour pour Beyrouth. Même son épouse (ex-militante, mais que la maternité et la peur de la guerre rangera du côté de la « sage » Ismène), finit par se laisser gagner par l'admiration (passagère, il est vrai) pour ce projet dont la portée dépassait toutes leurs petites actions militantes antérieures:

Cette fois, il ne s'agissait pas de réciter trois répliques dans une Maison de Jeunes, mais de s'élever contre une guerre générale. C'était sublime. C'était impensable, impossible, grotesque. Aller dans un pays de mort avec un nez de clown, rassembler dix peuples sans savoir qui est qui. Retrancher un soldat dans chaque camp pour jouer à la paix. Faire monter cette armée sur scène. La diriger comme on mène un ballet. Demander à Créon, acteur chrétien, de condamner à mort Antigone, actrice palestinienne. Proposer à un chiite d'être le page d'un maronite. […] La guerre était folie ? Sam disait que la paix devait l'être aussi. Il fallait justement proposer l'inconcevable.[11]

Jusqu'à la rencontre avec les acteurs que son ami avait déjà débusqués durant ses voyages précédents, Georges reste hésitant, acceptant la mission plutôt par fidélité fraternelle que par conviction personnelle. Mais à fur et à mesure qu'il partage la vie de ses acteurs libanais, il y plonge totalement et se persuade que d'aller « jouer *Antigone* à mains nues dans une ville où d'autres mains étranglent »[12] pourrait prendre les combats de court et faire baisser les fusils au moins pour une heure. Et cette heure de paix, il ne faut pas la rater. Voilà sa nouvelle conviction. On peut ainsi parler d'une identification progressive avec le personnage d'Antigone, presque à son insu, car la première fois lorsque Samuel Akounis suggère qu'il ressemble à la « petite maigre », il en est très surpris. Son *hybris*, c'est de briser ce « quatrième mur » qui le séparait de son public et en même temps le protégeait contre les horreurs de la guerre. Elles vont le hanter à tel point que le retour à Paris, au sein de sa famille, s'avérera un échec. Comme l'héroïne d'Anouilh, il semble être « à deux doigts du bonheur », mais sa conscience l'empêche de l'atteindre et le fait revenir au Liban, pour prendre part à la tragédie d'un peuple, mais aussi à celle de l'anéantissement du rêve sublime hérité de « son Grec ».

Finalement, tout comme la pièce d'Anouilh, le roman de Sorj Chalandon pose un problème à la fois politique et moral, interpellant de manière troublante l'homme moderne sur son individualisme et sa passivité devant les atrocités commises à côté de lui ou ailleurs. En une écriture qui emprunte parfois l'allure d'un documentaire (écho probable de son métier de journaliste, mais également choix esthétique conscient), il fait se rejoindre l'antique conception de la Fatalité comme élément destructeur extérieur et celle moderne, où, elle est intériorisée, devenant une instance de notre psychisme en proie à tous les déséquilibres.

BIBLIOGRAPHY

Sources primaires :

[11] *Ibid.*, p 100
[12] Ibid., p. 206

ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1945
CHALANDON, Sorj, *Le quatrième mur*, Paris, Grasset, 2013
SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Le Livre de poche, 1991

Bibliographie critique :

CALAS, Frédéric et *alii*, Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation, Bordeaux, Sud Editions, 2007
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982
FRAISSE, Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 2013
HUBERMAN, Didi, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001
LE CORE, Emile, « Et nous voilà comme le cœur antique : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », in Etudes littéraires, 41 /2010, p.115-127
MAKHLOUF, G., « Entretien – Sorj Chalandon dans le vertige de la guerre », http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=4293 [consulté le 12 novembre 2018]
RIVARA, René, *La langue du récit*, Paris, L'Harmattan, 2000

EVOLUTIONARY PERSPECTIVES: FROM THE ROMANIAN PRESS PREOCCUPIED WITH PEDAGOGICAL ISSUES TO THE "EDUCATOR"

Ioana Banaduc
Lecturer, PhD, Western University of Timişoara

Abstract: The changes in society, the development of sciences, the professionalizing, the novelty in spirit, the morals, the encyclopedic aspect in a cultural sense, largely influence the development of the press. Keeping the readers in contact with what is called „l'air du temps", makes the press in this area contain various information from the press of the peoples who share the territory of Banat, such as the Austrian press, or the media across the Carpathians, and from Transylvanian papers. This is how the specificity of the press from Banat emerges, the papers are either characterized by mosaic-like cultural content, and either influenced, given a line by the specific themes in discussion, a clear, modern line for specific press. A common feature for all that is published is the lack of precision, in terms of duration and rhythm of publication. (of release). The pedagogical culture from the Romanian periodicals blossoms because of the teachers. The Romanian press of Banat, preoccupied with pedagogical issues, can be considered a transition stage towards the modern pedagogical press. The articles and other materials submitted by the teachers are sometimes published in almanacs, teaching reunion annals or in the press of Transylvania and of the Principalities, those texts that were considered of higher interest. When the first periodicals with mosaic content appear in Banat, with a didactic-cultural target, the people of the school aim for these journals. In 1886 some pedagogic magazines are issued, but they are ephemeral. No pedagogical magazine is issued between the year 1888 and 1909, on the territory of Banat. In the twentieth century, in 1909, the first modern pedagogic magazine in Banat is called "the Educator".

Keywords: Banat history, tradition, pedagogical thinking, Romanian press

Introducere

Cuvântul scris a avut rolul unui instrument pus în slujba iluminării la nivel european. Destinaţia acestor scrieri era colectivitatea, în cadrul căreia trebuiau însămânţate valorile: cunoaştere, progres, adevăr, dreptate, toate subsumate idealului umanităţii. După ce tiparul a fost suficient răspândit, s-au intensificat preocupările cărturarilor pentru diversificarea tipăriturilor. Din centrul cultural al Imperiului se propagau modelele, Viena fiind „punctul de control" pentru apariţia şi evoluţia ziaristicii.

Având în vedere faptul că Banatul avea o stuctură multietnică, presa a apărut în cadrul comunităţilor germane şi maghiare, populaţii familiarizate cu fenomenul publicistic. După modelul lor, atunci când rezultatele acestor acţiuni au ajuns să facă parte din cotidian, românii şi-au conştientizat drepturile şi naţionalitatea şi au militat pentru înfiinţarea tipografiilor şi presei în limba maternă. Reţinem câteva idei consemnate în 1814 de Alexie Lazaru (probabil pseudonimul lui Dimitrie Ţichindeal) despre necesitatea jurnalelor: „Toate neamurile Europei cele deşteptate au aflat cum că a scrie la Gazete sau Novele şi acele a le împărtăşi neamului său e cea mai încuviinţată mijlocire a lumina noroadele. Prin novele [...] nu numai se desfătează inima şi mintea omului, care din fire aşa e întocmită cât pururea se luptă spre ştiinţă şi spre agonisire de ştiinţe nouă, ci şi sufletul se îmbunătăţează. [...]" (Petcu, 2002: 9).

În prima jumătate a veacului al XIX-lea s-au înregistrat încercări, dar fără sorţi de izbândă din cauza situaţiei politico-sociale a Banatului şi, în mod deosebit, din cauza regimului juridic al presei impus de autorităţi. A urmat o perioadă de iniţiere a gazetarilor români dezvoltată în cadrul cultural vienez, respectiv al Budapestei. Aici au apărut primele publicaţii româneşti, realizate de bănăţeni. Potrivit cercetărilor (Popa, Taşcu, 2003: 104), la sfârşitul secolului al XIX-lea a avut loc migraţia

presei dinspre vest spre est. Gazetarii bănăţeni s-au întors pe meleagurile natale, au înfiinţat tribune, au valorificat cunoştinţele acumulate în perioada de europenizare, declanşându-se, astfel, perioada dezvoltării plenare a presei româneşti de pe teritoriul Banatului. Anul 1874 a marcat această etapă prin apariţia revistei „Priculiciu".

Apariţia presei a constituit un atribut al unei lumii care tindea spre modernitate. O modernitate care insufla românilor „sentimentul că trăiesc în istorie" (Patapievici, 2008: 52), că vor avea posibilitatea să-şi exprime prin scris idealul de fi şi altceva în Europa decât ceea ce se cunoştea despre ei, că vor putea să-şi construiască identitatea prin cooperare cu ceilalţi asemeni lor, în funcţie de năzuinţele comune pe care le-au avut şi pe care, printr-un proces neîntrerupt le-au primit de la strămoşi, că vor fi la curent cu noile idei şi modele culturale europene.

În continuarea demersului nostru încercăm să surprindem dinamica preocupărilor pedagogice ale oamenilor dedicaţi şcolii, activismul lor. Intenţionăm să arătăm cum se conturează presa de specialitate în Banat, de la primele imbolduri până la apariţia revistelor pedagogice moderne. (1)

1. Spiritul asociativ al dascălilor și imboldul de a avea presă de specialitate

În contextul politico-social european al vremii, presa a fost o necesitate în Imperiul Habsburgic. În Banat, a fost importată din grija guvernanţilor. În secolul al XVIII-lea, autorităţile au simţit nevoia să traducă principalele documente în limbile popoarelor din imperiu, printre care şi în română. Pentru ca noile reguli, după care se organiza societatea, să fie bine înţelese de cetăţeni, lectura ziarelor (*Collegium novorom publicorum*) a fost propusă ca materie de studiu, în prima formă a legii învăţământului *Ratio Educationis* din 1777. Din cauza frământărilor sociale din Europa, în legea din 1806 a fost eliminată această materie.

Datorită legislaţiei imperiale au fost iniţiate şi cursuri de pregătire a cadrelor didactice. În 1774, prin grija lui T. Iancovici şi a lui Mihai Roşu, s-au făcut primele cursuri de formare profesională şi tot atunci au fost diseminate primele tipărituri cu caracter didactic, traduceri sau prelucrări ale unor studii pedagogice europene, pentru a le oferi dascălilor cunoştinţele minime necesare realizării unei calificări adecvate. Aceştia, la rândul lor, aveau rolul să asigure buna funcţionare a formaţiunii sociale din care făceau parte, să pregătească cetăţeni luminaţi pentru Imperiu. Aceste elemente au declanşat apariţia conştiinţei profesionale a cadrelor didactice şi au generat acţiuni care au dus la iniţierea asociaţiilor de învăţători, precum şi la primele iniţiative de a avea presă de specialitate. Exemplificatoare sunt însemnările unui dascăl: „[...] învăţătoriul ca om luminat, în faţa recerinţelor şi a pretensiunilor, ce le reclama timpul de odinioară, a simţit necesitatea de a se asocia cu colegii săi şi cu amicii educaţiunei şi instrucţiunei, pentru ca să poată ajunge scopul legat de chemarea cea grea învăţătorească cu puteri împreunate" (ARÎŞCDC: 21).

Spiritul asociativ a apărut în societatea bănăţeană mai ales din dorinţa afirmării conştiinţei identitare. Elocventă este explicaţia dată de Virgil Nemoianu: „Efervescenţa asociativă reprezenta substitutul extrem de eficient al câtorva direcţii absente din activitatea democratică: un debuşeu pentru toate categoriile sociale, o modalitate de exercitare a drepturilor şi a facultăţilor umane, contribuind la dezvoltarea intelectuală în aceeaşi măsură ca şi la evoluţia politică." (1997: 177).

Formele asociative au devenit în timp adevărate tribune pentru a înţelege mai bine poziţia dascălului în societate, rolul pregătirii profesionale şi atitudinea autorităţilor faţă de învăţământul în limba română. În spiritul epocii au apărut conferinţele învăţătorilor. Se cuvine să amintim că primele manifestări de acest tip au avut loc la Caransebeş, în 1866. În literatura de specialitate sunt apreciate ca „mijloacele cele mai sigure spre înaintarea în cultura morală, intelectuală şi religioasă a învăţătorilor noştri" (Brătescu, 1995:75). Între 1883 şi 1893, în fruntea grupării profesionale ajunge pedagogul Ştefan Velovan. Pulsul vieţii intelectuale din acest mic focar spiritual depăşeşte aria regională prin studiile profesorului, acestea fiind recunoscute peste hotare. Spre exemplu, studiul *Întemeierea psihologică a actelor elementare ale gândirii în marginile legilor herbartiene de asociere şi reproducere* este publicat în „Foaia Diecezană", din anul 1890, numerele 6-11, în revista

„Convorbiri literare" din Bucureşti, cât şi în revista germană „Zeitschrift für exakte Philosophie" (ARÎŞCD: 42).

Prin acţiunile desfăşurate, reuniunea este un indice revelator de progres. Reţinem câteva ipostaze ale propăşirii: „Reuniunea a stăruit deci a face progres în partea didactică, intelectuală şi a progresat din an în an. Reuniunea ca atare, prin adunările despărţămintelor şi adunările generale, stârnind în învăţători zel, ambiţiune nobilă, activitate şi emulaţiune şi ocupându-se cu lucrări ce privesc şcoala şi învăţătoriul a contribuit la dezvoltarea simţului de asociaţiune, solidaritate şi activitate comună în corpul didactic, [...] a contribuit şi la atragerea poporului român din această dieceză către şcoală şi învăţătoriu şi către scopul acestora, căci adunările Reuniunii în toate părţile diecezei au fost cercetate de către poporul şi inteligința noastră în număr considerabil." (ARÎŞCDC: 62-63).

Reprezentaţii învăţătorilor bănăţeni au pledat în presa românească a vremii, încă din 1884, pentru necesitatea realizării unui organ de presă al lor: „[...] toţi se aşteaptă ca învăţătorii din dieceza Caransebeşului să aibă organul lor de presă [...]. Prin ce se putea inspira învăţătorimea pentru bunurile ideale, dacă nu prin ce s-ar cultiva realismul sănătos între învăţători, dacă nu prin presa lor proprie pedagogică, prin ce s-ar susţine principiile pedagogice probate şi prin ce s-ar lămuri aplicarea lor într-o situaţiune şcolară, dacă nu printr-o presă proprie pedagogică? [...]" (LU: 160).

Potrivit bibliografiei, în 1886, la Reşiţa, a fost înfiinţat primul „organ pentru trebuinţele învăţătorilor" în limba română, „Ludimagister". Revista vede lumina tiparului în 1886 şi nu are un ritm constant al apariţiei: 4,17 martie 1886 până în decembrie 1888, apoi din luna iulie până în luna decembrie 1891 (Popeangă, 1966: 165). În luna ianuarie 1887, revista este redenumită „Pedagogul român". Într-un alt colţ al Banatului, denumit astăzi Banatul sârbesc, a apărut „Convorbiri pedagogice" (1886-1888), „revistă pentru educaţiune şi instrucţiune", la Satu Nou, între 3 iunie şi 1 august 1886 (trei numere), apoi la Panciova, din 1 septembrie 1886 şi până în decembrie 1887 şi, mai apoi, la Braşov, până în 1 decembrie 1888 (Popeangă: 184-185). Întemeietor şi redactor-şef a fost învăţătorul Petru Stoica, originar din Ardeal. Începând cu numărul al treilea, revista a fost redactată de Ion Pop Reteganul.

Raritatea apariţiei presei de specialitate făcea ca viaţa culturală să pulseze în fiecare pagină, deoarece sub stăpânirea străină era foarte dificil de realizat apariţia periodică, aspect ce constituia modul de existenţă al unei publicaţii.

Cu toate că între 1888 şi 1909 nu a apărut nicio revistă de specialitate pe teritoriul Banatului, în această perioadă nu au încetat acţiunile culturale ale dascălilor. O mare parte a scrierilor pedagogice au apărut în publicaţiile mozaic cultural din Banat, în presa de specialitate din Transilvania sau din Principate, ori cărturarii au recurs la soluţia editării acestor texte sub forma unor anuare, almanahuri, anale, broşuri apărute cu ocazia omagierii unor personalităţi sau cu ocazia unor evenimente. (2)

2. Etapa de tranziţie: presa românească din Banat cu preocupări pedagogice. Activism cultural în procesul de modernizare a presei de specialitate

Odată cu apariţia publicaţiilor româneşti cu conţinut mozaical de orientare didactico-culturală, scrierile de specialitate îşi găsesc locul în aceste publicaţii. Amintim în acest sens: „Higiena şi şcoala", „Luminatoriul" din Timişoara, „Foaia Diecezană" din Caransebeş, „Foaia Lipovei", Controla, Solia Graniţei etc..

Ca dovadă a acestui fapt, reproducem un mic fragment din articolul program al uneia dintre gazete: „deschise vom ţine coloanele foii noastre şi pentru dascălii noştri pentru producerea şi publicarea de studii pedagogice, prelegeri practice, prin ceea ce ocaziune dorim să le dăm şi lor spre a se întâlni tot mai des unii cu alţii şi pe calea publicităţii." (cf. Banaduc, 2014: 34). Redactorul este conştient de faptul că dăscălimea are nevoie de un mijloc de comunicare. Iniţiază această propunere

pentru a acoperi golul din publicistica românească bănăţeană, fiindcă, scrie el: „nicio singură revistă pedagogică nu este dat să o ştim vieţuind în mijlocul nostru, iar menirea fiecărei foi este, respectiv trebuie să fie umplerea unui gol simţit în societatea cea mare a neamului românesc" (Idem).

Nu se poate vorbi de unitate în evoluţia acestei categorii de presă. Unele apariţii au fost susţinute material de către reuniunile învăţătorilor: almanahuri, anale, broşuri apărute cu diverse ocazii; altele au fost susţinute de către senatele şcolare ale diecezelor: „Foaia Diecezană" din Caransebeş, ba chiar o parte au apărut prin bunăvoinţa unor învăţători sau cărturari: „Higiena şi şcoala" etc.

În articolul *Foile literare române dincoace de Carpaţi,* At. M. Marienescu menţiona că presa pedagogică de la noi este efemeră şi îi lipseşte unitatea. Potrivit autorului, pentru a ieşi din impas este necesar să se realizeze publicaţii pentru nevoile poporului, sub directa coordonare a unui for, cel mai îndreptăţit fiind *Astra,* prin implicarea tuturor cărturarilor locali pentru a susţine aceste publicaţii. (Marienescu, 1876: 3)

Din punctul nostru de vedere, cauzele care au impiedicat evoluţia coerentă a presei înspre realizarea unor publicaţii cu adevărat specializate, atât prin natura conţinutului propus, prin modalitatea de prezentare, cât şi prin actualitatea ideilor, sunt multiple. Una dintre ele a fost proasta salarizare a învăţătorilor, factor care a determinat, într-o oarecare măsură, un interes scăzut pentru perfecţionarea profesională şi pentru lectura publicaţiilor de profil. Lipsurile materiale au dus la incapacitatea publicului de specialitate de a asigura acestor publicaţii durata apariţiei.

Publicaţiile cu preocupări pedagogice s-au străduit „să-şi lărgească cercul de cititori prin abordarea, cu competenţă, a unei arii tematice diverse şi prin preocuparea permanentă de a spori calităţile grafice şi de tipar" (Deleanu, 1975: 319). Uneori, acestea au publicat informaţii despre situaţia materială, pentru a-i îndupleca pe învăţători să-i sprijine prin achitarea taxelor aferente pentru abonament. Încercările lor nu au avut întotdeauna sorţi de izbândă.

O altă explicaţie, pentru acest aspect delicat, probabil, a fost conservatorismul tipic, specific societăţilor tradiţionale asuprite. Absenţa dorinţei de progres şi de deşteptare au fost ipostaze ale societăţii româneşti din prima perioadă a modernităţii. Aceste aspecte sunt evidenţiate în multe evocări. De pildă, Andrei Mureşanu menţionează că nu lipseau iniţiativele fruntaşilor de a merge înainte, ci „mărturisim că ostenelile lor de puţini fiind preţuite, înalta idee a prefacerii românilor întru popor vrednic de purtarea numelui strămoşesc, prin deşteptare şi înainte păşire în ştiinţe, încă până astăzi se ţine de cei mai mulţi nepotrivită pentru starea românilor de acuma, ce aceea însemnează: cum că în cei mai mulţi boldul deşteptării încă zace sub grosul coperământ al negurii astupat" (cf. Mitu,1997: 151).

Presa bănăţeană reflectă, atât dinamismul unei societăţi în mişcare, cât şi o serie de mari contradicţii, aspecte care determină stagnări, rămâneri în urmă faţă de conaţionali. În 1898 se aducea în discuţie un „tablou posomorât, dar adevărat", scrie autorul articolului nesemnat. Redăm mai jos câteva rânduri: „[...] entuziasmul din timpul renaşterii noastre e din ce în ce mai rău. [...] noi ne îndepărtăm din ce în ce mai mult de acest izvor dătător de viaţă [...]. Atunci la adunările culturale se întrunea toată elita clasei noastre inteligente de pretutindeni, deşi căi ferate nu prea erau [...]; astăzi când comunicaţiunea a devenit uşoară şi ieftină, ne bucurăm să îi salutăm la aceste întruniri pe cei ai locului, nu pe cei din împrejurimi. Am umblat prin multe centre ale noastre, n-am găsit armonie; se ceartă pe tema confesionalismului, a poziţiei sociale, pe tema politicei [...]" (FD, 1898: 5).

Existenţa unor polemici între învăţătorii implicaţi în acţiunile de ridicare spirituală a dascălilor bănăţeni (Deleanu, 1975: 320), migraţia spre Principate a celor mai luminoase minţi bănăţene au fost factori care au contribuit la aceste rupturi de evoluţie (3). În plus, această situaţie a apărut şi din cauza absenţei personalului academic din cadrul universităţilor, care să prilejuiască şi să impulsioneze diseminarea noţiunilor ştiinţifice. (4)

O altă măsură, care a stopat cursul firesc al publicaţiilor româneşti bănăţene, a fost regimul juridic al presei. Prin modificările aduse legii presei din anii 1871 şi 1872, apariţia ziarelor a fost condiţionată de achitarea unei sume de bani, iar, în cazul în care materialele publicate nu erau în acord

cu politica guvernului, tipăritura nu mai apărea, autorul, redactorul şi editorul fiind amendaţi sau întemniţaţi.

Putem spune că presa românească cu preocupări pedagogice din Banat a apărut din dorinţa cărturarilor de a trezi încrederea populaţiei în virtuţile emancipatoare ale educaţiei şi de a impulsiona învăţătorii să participe activ la proliferarea studiilor pedagogice, inclusiv de a contribui la structurarea în limba maternă a unui vocabular pedagogic. La fel ca în Germania şi Franţa, acesta trebuia cunoscut de toate cadrele didactice, indiferent dacă profesau în satele sau oraşele bănăţene. Astfel, prin intermediul jurnalelor se asigura un flux necesar de informaţie pentru declanşarea procesului de regenerare a culturii şcolii, formându-se, în acelaşi timp, un vocabular specializat şi o directie specializată a presei.

Mişcarea de idei pedagogice, din Banat, din perioada 1860-1918, s-a asemănat cu cea din Principate, din perspectiva afirmării rolului cadrului didactic în societate, formarea unui sistem coerent de învăţământ în limba maternă, printr-o originală rezolvare a chestiunii tradiţie-inovaţie, în direcţia dată de particularităţile naţionale şi de noile idei europene. Diferenţele au izvorât din cauza contextului social-politic al Banatului. Acesta a fost oglindit în presa românească prin patosul cu care s-au descris obiectivele naţionale, uneori, tonalitatea gravă a unor articole, în care s-au punctat aspectele negative ale învăţământului cauzate de statutul de inferioritate politică a românilor. Ţinta politică a eliberării a ajuns să subsumeze toate celelalte obiective comune ale românilor bănăţeni, inclusiv cele ce vizau şcoala şi problemele ei, cultivarea învăţătorilor şi preocupările pentru îmbunătăţirea muncii de la catedră.

3. Presa pedagogică modernă

Aducem la lumină prima revistă modernă de specialitate din Banat: „Educatorul”, „organ oficial al Reuniunei învăţătorilor români din dieceza Caransebeşului”. Scopul acesteia era „[...] să contribuie la educaţia poporului” (ED, 1909: 1), fiind „revistă lunară pentru educaţia poporului” (Idem).

Titlul revistei dezvăluie faptul că presa este mijlocul adecvat de transpunere a cugetului în faptă: „În titlul acestei publicaţiuni e cuprins pe de-a întregul şi programul care nădăjduim că va îmbărbăta pe salahorii culturii a ne aduce, care cum poate, cîte o pietricică la ridicarea acestui modest pod de trecere la o viaţă mai bună şi a învăţătorului şi a susţinătorilor şcoalei româneşti!” (Ibidem).

Prin formula „Cărare nouă” a fost inaugurat primul număr al revistei. Forţa de sugestie este clară, evidenţiindu-se un moment important din evoluţia reuniunii învăţătorilor români din Banat. Redactorul notează: „Reuniunea noastră învăţătorească este cea mai puternică dintre reuniunile similare din patrie. A făcut ce-a putut pentru ridicarea statutului învăţătoresc din Eparhia Caransebeşului. Adunările ei generale sunt adevărate sărbători culturale. Comitetul diriguitor al acestei Reuniuni, în şedinţa sa din 10/23 mai, ţinută la Lugoj, a hotărât [...] să apară lunar sub îngrijirea unui comitet redacţional, premenit într-o hăinuţă nouă, cu tendinţa nouă, de a promova interesele adevărate ale reuniunii, ale învăţătorului confesional român, şi, cum se vede din titlul cel nou a contribui la educaţia poporului, achitându-se astfel cu demnitate de sprijinul frumos ce l-a împrumutat marele public românesc Reuniunei, a fi, cum aşteaptă toată lumea, un adevărat *educator* al poporului nostru din aceste părţi.” (Ibidem).

Revista a apărut între anii 1909-1914, sub îngrijirea unui comitet de redacţie, al cărui director a fost Petru Bizerea. După transferarea publicaţiei la Lugoj, în vara anului 1914, din cauza greutăţilor provocate de izbucnirea primului război mondial, revista a fost tipărită doar până la sfârşitul acelui an. În anul 1914, director al revistei a fost renumitul compozitor lugojan Ion Vidu, sub a cărui conducere au apărut primele cinci numere ale revistei, pentru lunile martie-iulie, următoarele cinci numere fiind coordonate de învăţătorul Petru Bandu din Reşiţa.

Rama ziarului, prin liniatura primei pagini, asemeni ramei unui fotografii, a pus în valoare numele publicaţiei şi datele importante pentru cititor: ritmul şi locul apariţiei, preţul abonamentelor, colectivul redacţional. Există o armonie vizuală a paginilor revistei, din perspectiva coerenţei existente între forma şi dimensiunea literelor culese în tipografie. Publicul ţintă era format din învăţători, în mod special, dar şi din „marele public românesc" interesat să se cultive.

Formatul revistei este mic. Publicaţia a prezentat în paginile sale filoane de opinii, argumente, aspiraţii, scoţând la lumină cunoştinţele, ideile cărturarilor autori. Analizând titlurile articolelor, putem observa un paletar vast, punctele cheie ale programului cultural propus.

În primul număr, apărut în luna iunie a anului 1909, directorul revistei trimite un gând luminos către cititori: „Fundamentul e săpat gata de comitetul Reuniunii; invităm acum pe toţi tovarăşii noştri cei buni să se grupeze cu dragoste de frate sub acest mic stindard cultural, de la care aşteptăm atâta bine. Preţul abonamentului fiind atât de minimal, nimenea dintre noi nu se mai poate împedeca în niciun zăgaz. Deci cu Dumnezeu înainte. Într-un ceas bun!" (Ibidem).

Fiind „un adevărat educator al poporului nostru din aceste părţi", primul articol publicat a fost intitulat *Cultura*. Petru Bizerea încearcă să clarifice lectorilor, din punctul de vedere al unui dascăl „a cărui chemare este cultivarea tinerimii", ce rol are *cultura*: „cultivarea este plăsmuirea, formarea unei materii printr-un cultivator ori printr-un principiu cultivator". (Idem: 2) Pentru a lămuri cum acţionează învăţătorul pentru a forma caracterului elevului se fac oportune precizări la rolurile celor doi actanţi, educator şi elev: „[...] lucrarea educatorului constă în oferirea elementelor culturii. Lucrarea elevului constă în apropriarea (însuşirea), cercetarea, lămurirea şi asimilarea acelor elemente, care lucrare i-o uşurează educatorul cu intervenirea sa. Numai asimilarea preface materia nutritoare în sânge şi carne; numai apercepţia (transformarea) elementelor de cultură poate produce cultură. De aceea cultura nu se poate privi numai ca o simplă înzestrare cu cunoştinţe a elevului. Cultura e mai mult o selecţie a elementelor ce i le dă educatorul. Deci cultura o putem considera ca formaţiune. [...] Toate germenele din om trebuie dezvoltate, formate. De aceea pedagogia ne arată că dezvoltarea şi formarea armonică (sic!) a omului este drumul pe care se poate ajunge la cultură." (Idem: 2-3)

În acord cu ideile iluministe, cultivarea tânărului implică înnoirea spiritului şi „ordonarea" lui prin norme care implică o anumită morală, o anumită etică. Din grijă pentru viitorul neamului, P. Bizerea precizează că „nicio parte a omului nu-i permis să fie cultivată unilateral în detrimentul alteia". Cunoştinţele deţinute de un individ nu pot fi puse în valoare fără moralitatea spiritului, ba chiar, notează P. Bizerea, „partea morală e decizătoare în chestiile de cultură" (Idem: 3). Aceasta înzeceşte puterile raţionale ale sufletului, îndulceşte moravurile, simţirea şi dă sensuri mai înalte activităţii omului.

Principiul culturii active, ca factor de propulsare a energiilor constructive, este scopul tuturor activităţilor publicistice. Pentru a contura un ideal de om cultivat, autorul apelează la un limbaj simplu, dar sugestiv: „un membru activ societăţii [...] în stare a pune lucrarea sa în serviciul binelui comun" (Ibidem). Dascălii îşi conştientizează menirea. Redăm ca revelatoare afirmaţia învăţătorului Joandrea: „Având râvna recerută de muncă şi conduşi fiind de dragostea învăpăiată către neam, lege şi moşie, vă conjur, fraţilor, ca între marginile destoiniciei noastre să nu lăsăm un moment nefolosit, ci cu braţele vânjoase, sufletele fiindu-ne pline de puterea de acţiune, iar inimile de nădejdi înviorătoare să ne punem în lucrare toate forţele noastre intelectuale, pentru a contribui la propăşirea acestui neam pe toate terenele, căci zile grele sunt" (ED, 1912: 91).

Concluzii

Pe baza materialului investigat, putem spune că în Banat, la sfârşitul secolului al XIX-lea, nu există o presă pedagogică autentică, modernă, deoarece publicaţiile apărute nu pot fi caracterizate prin coerenţă a structurii şi a tematicii specializate, apariţie relativ constantă, cititori pregătiţi pentru receptarea acestei problematici ş.a. Având în vedere aceste aspecte, probabil că abia în secolul al

XX-lea se conturează o direcţie specializată, odată cu apariţia unor publicaţii care întrunesc aceste caracteristici ale modernităţii, de pildă revista „Educatorul".

Putem desprinde de aici ideea că începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea se dezvoltă etapa de tranziţie în procesul de modernizare a presei pedagogice. Fenomenul publistic apărut, denumit, în această lucrare, presa românească cu preocupări pedagogice, îşi evidenţiază cu limpezime potenţialul educativ, în spirit iluminist european. Toate discursurile acestor acţiuni publicistice etalează cu forţă de convingere îndemnurile mobilizatoare şi nădăjduiesc canalizarea energiile creatoare în jurul afirmării conştiinţei identitare.

Note:

(1) Problematica acestui gen de publicaţii nu a fost în centrul preocupărilor multor cercetători. O lucrare de referinţă este publicată în 1966: V. Popeangă, *Presa pedagogică din Transilvania 1860-1918,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică. Din cauza lipsei unor criterii coerente în organizarea materialului investigat, V. Popeangă nu se axează numai pe studierea revistelor de pedagogie, aşa cum menţionează în titlul lucrării sale. Ipoteza cea mai probabilă este că inexistenţa lor duce la lărgirea sferei de cercetare şi asupra altor categorii de publicaţii, de pildă şi asupra gazetelor. Includerea acestor surse adiacente în investigaţie ne indică faptul că la sfârşitul secolului al XIX-lea nu ar exista în Banat o direcţie specializată a presei, bine conturată. Referiri la acest subiect mai descoperim în *Istoria învăţământului din România,* vol. II, Bucureşti, EDP, 1993, precum şi în lucrările: Victor Ţîrcovnicu, *Contribuţii la istoria învăţământului românesc din Banat (1780 - 1918)*, Bucureşti, EDP, 1970, p. 276-282; Gabriel Vasiliu, *Preocupări de limbă în presa din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2001, p. 99-109. De asemenea, câteva studii au apărut în „Revista de pedagogie", precum şi în reviste locale de cultură: N. Işfan, *Prima revistă pedagogică reşiţeană*, în „Energia", Reşiţa, II, 1966, nr. 98, p. 4-10; M. Deleanu, „Ludimagister" *prima revista pedagogică la Reşiţa*, în „Banatica", III, 1975, p. 317-326.

(2) Spre exemplu: I. Velcean a publicat disertaţia *Cestiunea pedepselor în şcoala poporală*, prezentată în cadrul Reuniunii învăţătorilor din 1897, în „Foaia Pedagogică" din Sibiu, nr. 15-16, 17, 18, 19, 20, din anul 1899; Gh. Catană a publicat articole în „Învăţătorul" din Cluj, „Gazeta învăţătorilor" din Şimleu, în „Foaia pedagogică" din Sibiu ş.a.

(3) Ştefan Velovan este chemat în România în 1893 de către Titu Maiorescu.

(4) Abordarea ştiinţifică a fenomenului educaţional în cadrul unei universităţi apare după 1900. Vezi S. Cristea, *Fundamentele ştiinţelor educaţiei. Teoria generală a educaţiei*, Bucureşti, Editura Litera, 2003, p. 26.

Surse

AŞCL: „Anuarul IX al şcoalei capitale ort.or. române de băieţi şi fete din Lugoj pe anul şcolastic 1905/1906", Lugoj.

ARÎŞCDC: „Almanah edat de Reuniunea învăţătorilor de la şcolile confesionale gr.or. din dieceza Caransebeşului", Caransebeş, 1899.

CT: „Controla", 1901.

DR: „Drapelul", Lugoj, 1901, 1905.

ED: „Educatorul", Oraviţa, 1909-1914.

FD: „Foaia Diecezană Caransebeş",1886 - 1918.

LU: „Luminatoriul", Timişoara, 1881-1883.

FL: „Foaia Lipovei", 1895.

BIBLIOGRAPHY

Banaduc, Ioana, *O ipostază a spiritualităţii românești: Banatul și cultura activă. Reflectări în presa românească cu preocupări pedagogice*, Bucureşti, Editura Pro Universitaria, 2017.

Idem, *Observaţii privind presa din Banat cu preocupări pedagogice (1886-1918)*, în *Identităţi discursive: o abordare comparativă şi comunicaţională***,** Craiova, Editura Universitaria, 2014.

Brătescu, C-tin., *Episcopul Ioan Popasu şi cultura bănăţeană*, Timişoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1995.

Deleanu, M., *„Ludimagister" prima revista pedagogică la Reşiţa*, în „Banatica", III, 1975.

Marienescu, At. M., *Foile literare române dincoace de Carpaţi*, în „Foişoara telegrafului român", Sibiu, I, 1876, nr. 6.

Mitu, S., *Geneza identităţii naţionale la românii ardeleni*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.

Munteanu, I., *Banatul istoric 1867-1918. Şcoala. Educaţia*, vol. 3, Timişoara, Editura Excelsior Art, 2008.

Nemoianu, V., *Cazul etosului central-european*, în Adriana Babeţi, Cornel Ungureanu (coord.), Europa centrală. *Nevroze, dileme, utopii*, Iaşi, Editura Polirom, 1997.

Patapievici, H., *Omul recent. O critică a modernităţii din perspectiva întrebării „ce se pierde atunci când ceva se câştigă"*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008.

Petcu, M., *Istoria presei române. Antologie*, Bucureşti, Editura Tritonic, 2002.

Popa, M., Taşcu, V., *Istoria presei româneşti din Transilvania*, Bucureşti, Editura Tritonic, 2003.

Popeangă, V., *Presa pedagogică din Transilvania 1860-1918,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1966.

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
MULTICULTURALISM THROUGH THE LENSES OF LITERARY DISCOURSE

THE EXPERIENCE OF THE NUMINOUS IN *LA SIBYLLE DE CUMES* OF MARCEL SCHNEIDER

Anca Murar
PhD

Abstract:For Marcel Schneider, dream and reality share the same nature, so, in his La sybille de Cumes, the fantastic writer invites the reader to cross the threshold of the invisible and take a seat at the very heart of the inner otherness leading to the achievement of a self metamorphosis. A privileged experience revealing a fragment of the great mystery, the dream incites the being to accept the guidance of his unconscious, in order to walk along the path of the labyrinth, hoping to experience the uncreated light. Rather than the expiation of a transgression, the confrontation with the inner darkness represents a kind of election containing a promise: the epiphany of the eternal inhabiting the center of oneself. Freed from the seduction of the transitory, the hero passes from action to contemplation and gets in touch with the unspeakable so he can accede to a second birth that reconciles him with the world and himself. In search of the inner Graal, the narrator gives in to the troubling harmony of the opposites, comes into possession of the secret and finally rejoins the silence within. For beyond hell lies the spiritual.

Keywords: fantastic, dream, numinous, otherness, metamorphosis

> J'ai appris à me tourner vers l'intérieur, à m'ordonner autour de mon secret.
> Marcel Schneider, *La sibylle de Cumes*

Lorsqu'il affirme que le « rêve éprouve la vérité qu'on ne voit pas »[1], le narrateur de *La sibylle de Cumes* attribue à cette activité psychique de l'être le statut d'une expérience privilégiée, offrant au rêveur l'accès à un autre monde, à un au-delà invisible, « improbable » et « différent », situé « à la jointure de l'âme et du corps »[2]. Le rêve rend au rêveur se laissant guider par l'inconscient « les privilèges de l'enfance », « l'expérience naïve » de ce qui l'entoure, mais aussi l'entrée dans un univers immuable, au-delà de la morale et des limites. Ensuite, c'est par « le symbolisme de la cérémonie et des rites » (*SC*, 138) que l'inconscient transmet ses avis à l'être, à savoir que « sous la conscience il y a l'inconscient, sous l'inconscient l'âme et sous l'âme Dieu. De même, au-delà de ce monde, il y a un autre monde, et puis un autre, des milliers, emboîtés les uns dans les autres, à l'infini, jusqu'à retrouver ce point imperceptible caché sous l'âme, Dieu. » (*SC*, 2-3)

Au pays de l'infini et du tout possible, le bien et le mal se créent mutuellement et perpétuellement : « On dépasse le bien pour tomber dans le mal, on épuise le mal pour retrouver le bien. Leurs essences ne se confondent pas, mais ils participent de la même volonté et du même ordre, le sacré. » (*SC*, 120) Passage également transgressif, car il marque le franchissement de

[1] Marcel Schneider, *La sybille de Cumes (SC)*, Paris, Grasset, 1966, p. 25.
[2] *Ibid*., p. 1.

l'écran translucide et fragile de la peau, le cheminement à travers « le monde du sanglant » (*SC*, 10) et l'abandon à des rites sacrificiels prometteurs d'éternité.

Et, pour Marcel Schneider, la plongée dans le sommeil se rattache toujours à « l'initiation à un mystère profond »[3] : « Nous sommes dans un labyrinthe. Au cœur de ce labyrinthe, un rêve. Il s'agit de le déchiffrer. Une énigme, une révélation peut-être » (*SC*, 24-25). Or le désir avoué de l'écrivain est justement de traduire les transformations mystérieuses s'opérant au cœur même de ce labyrinthe intérieur et donc d'exprimer « ce qui se fait et se défait au jour le jour à ce point-miroir » (*SC*, 24), cet endroit « d'où rayonnent le plus de possibilités » (*SC*, 24). Tout en permettant d'éprouver l'ineffable, le rêve est ce miroir « placé dans une chambre noire qui réfléchirait la lumière d'une étoile » (*SC*, 26), ce medium qui réactive en l'être le germe divin le reliant à l'éternel.

La révélation de l'essentiel intérieur est liée à une expérience intime du sacré, mettant le héros en contact avec « ce qui n'a pas de nom » (*SC*, 13), à l'union au mystère du « Rien-Tout », à la confusion avec ce « Dieu jamais atteint, jamais vu, aimable et terrible, qui déborde tout, que rien ne renferme, plus vide que le vide des physiciens, plus compact que la matière la plus dense, éternel, incréé » (*SC*, 130-131). L'intériorisation de la sacralité est rattachée à un ensemble de sentiments « dynamogéniques » et ambivalents manifestés lors de l'épreuve de l'altérité, incarnée par la fascinante et terrifiante puissance qui dispose des hommes, soit la participation à l'indicible union des contraires engendrant attraction et répulsion à la fois : « couple indissoluble d'amour et de haine, mariage de contraires adorables ou détestés » (SC, 13).

Car, comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, le numineux réside en cette relation de l'être à un *mysterium tremendum* et *fascinans* s'exprimant par la frayeur devant une puissance infinie et souveraine et l'« attraction vers quelque chose de merveilleux et solennel »[4] : « Dans mon enfance je plongeais ma main dans le bénitier et, au lieu de me signer, je faisais couler l'eau sur mon visage. Le chatouillement des gouttes qui tombaient me surprenait : j'avais peur et j'étais heureux » (*SC*, 128). L'essence du sacré se laisse appréhender à travers « les sentiments éprouvés dans le silence et la pénombre d'un sanctuaire »[5], le frisson sacré se rattachant toujours à la présence d'une énergie « toute autre » qui arrache l'être à lui-même, tout en le troublant :

> Tout ce que je suis capable de redouter, c'est que la chose étrangère, innommable, ne s'insinue en moi si je cesse de veiller. Le pire est que d'abord elle ne décèle sa présence par un mouvement, par une odeur : on guette, on ne remarque rien de suspect et quand on s'avise du désastre, il est trop tard. Elle me possède, elle m'a pris. (*SC*, 111-112)

[3] Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 2009, p. 69.
[4] *Ibid.*, p. 12-13.
[5] *Ibid.*, p. 13.

L'être devient le lieu même de la manifestation de l'indicible dont la révélation affranchit le héros de « la séduction des choses temporelles » (*SC*, 123), mais en le privant de toute liberté.

Et le narrateur avoue que les dogmes chrétiens renferment des « parcelles de sacré », ces « rumeurs des anges » lui moyennant le contact avec « ce qui n'a pas de nom » (*SC*, 128). Le sacré s'offre ainsi comme une interface entre le plan métaphysique d'un monde surnaturel et invisible et un monde matériel familier. Tout en se conduisant en médium, il assure une mise en relation, permettant de rendre visible l'invisible et de reconduire le visible vers l'invisible[6] : « Je ne m'unis à Dieu que par le sentiment du sacré » (*SC*, 127).

Chez Marcel Schneider, le sacré se donne essentiellement « comme quête d'une profondeur »[7] ce qui confère à l'expérience du numineux une dimension plus intime, faisant « appel davantage à une conversion intérieure »[8], amenant le héros à tourner vers l'intérieur, à « s'égarer dans son temple privé » (*SC*,) avant de subir la transformation essentielle lui livrant la clé du mystère caché au-dedans : « La sagesse est de déraisonner et de refaire le chemin du labyrinthe où l'on espère attraper le soleil. » (*SC*, 122)

Dès l'incipit du livre, le lecteur est averti que franchir le seuil de l'invisible, c'est « changer de visage » (*SC*, 1), à travers un renoncement à « l'homme de tous les jours » (*SC*, 2) et l'épreuve des monstres intérieurs, étapes essentielles d'une initiation censée assurer à l'être l'accès au corps glorieux et au dévoilement de « ce qui importe » (*SC*, 9) : « Je suis enfermé dans ce sépulcre, non pour y mourir, mais pour connaître une seconde naissance » (*SC*, 142-143). Et c'est par l'intercession d'un agent de rites que le comportement sacré sera intériorisé : « La femme ressemblant à ma mère qui me tend un verre d'eau me donne une promesse dont j'ignore le contenu, mais dont le sens est nettement perçu par une opération analogue à celle d'une voyante. » (*SC*, 137)

L'expérience du sacré amène l'être à se déterminer par rapport à une altérité d'autant plus troublante qu'elle siège aux profondeurs de soi : « Est-ce mon double, ce jeune homme qui change de forme ? » (*SC*, 20) La métamorphose du microcosme n'est pourtant qu'un aspect de la transformation généralisée que le macrocosme subit au passage du « courant magnétique » transfigurateur :

> Nous assistons à la cérémonie, partagés entre la révérence et la curiosité. […]
> D'abord les hommes revêtiront leurs corps glorieux, cette chair inconnue qui confirme leur espérance et témoigne qu'ils sont sauvés. […]
> D'eux on passe aux arbres et aux plantes, le silence végétal et l'immobilité s'animant tout à coup, devenant voix et procession, enfin le règne des rochers, des charbons et des cristaux qui, sensible, frémira d'une émotion inconnue. (*SC*, 21-22)

[6] *Ibid.*, p. 68.
[7] *Ibid.*, p. 72.
[8] *Ibid.*

Cette conversion de la création toute entière marque une remontée dans le temps, un retour à la « réconciliation universelle » des temps immémoriaux.

La délivrance de la corruption passe pourtant par une mise à mort synonyme de la rentrée dans le sein maternel : « La cavité souterraine où nous retrouvons les traditions, les croyances religieuses […] est aussi le caveau de la mort, de la morte par excellence, celle qui nous a mis au monde et fut notre mère selon la chair et l'esprit. » (*SC*, 102) Descendre au bas monde, c'est à la fois se livrer aux monstres intérieurs qui sont à l'image de ces créatures hybrides se détachant des tableaux de Bosch et subir les supplices des « ministres du Clandestin » ou des « fourriers de l'Horrible » :

> Les oiseaux me cernent et tombent sur moi : je suis décharné, désossé, exsangue, exanimé, inanimé, tout beau, tout vu, tout nu. […] Me voici tout rien, comme avant, comme il le faut. Pas même de la poussière, ni de la cendre, du rien du tout, mais éternel. Mon corps, mon pauvre corps, où es-tu ? […] Évaporé, dissipé, pure âme, pur esprit.
>
> Je suis rayon, rayon noir, nuit, nuit noire, moi, moi noir. […] Voilà comment ça se passe en ce bas monde. (*SC*, 54-55)

Dès qu'il décide de se perdre dans le labyrinthe intérieur, le narrateur accepte de s'acheminer dans la « terrible nuit » de l'unité primitive, instant secret de l'épreuve de l'altérité, quand « tout ce qui n'était moi devient moi dans ce torrent qui sort de ma bouche, de tous les orifices de mon corps […] » (*SC*, 112) L'être se dissout dans cette « masse obscure et vertigineuse » développant en nous des « étendues sans limites, poussière merveilleuse du néant » et « tout revient à rien, ce rien qui fut tout et qui nous a éblouis » (*SC*, 6).

L'on rejoint ainsi l'*unheimliche* freudien et, lorsque c'est le « Même » qui devient l'objet irreprésentable du dégoût, et que l'on assiste donc à la « coïncidence entre la chose et sa représentation »[9], c'est le fantastique qui laisse entrevoir ses propres épiphanies :

> L'obscurité du monde quand le soleil a disparu est l'image de ce que représente mon corps, promiscuité des viscères, opacité de la chair, cheminement du sang dans les veines. Voilà les ténèbres auxquelles je me réfère quand je veux prier, invoquer ma mère, quand je veux sentir que je suis moi, encore moi. C'est mon âme des ténèbres que j'appelle, à la fois être et substance, ma seule richesse, ma gloire obscure à l'intérieur de moi. (*SC*, 113)

C'est en vénérant ce secret qui loge dedans que le narrateur découvre en soi « l'Âme du monde » et « trouve un salut en dehors de toutes les religions » (*SC*, 147) et boit, larme à larme, l'éternité : « Les ténèbres de la demeure souterraine, caveau de la mort, caverne des croyances d'autrefois, grotte de la révélation, me réconcilient avec moi, avec le monde. Je suis dans un lieu trop rare, trop inhumain pour ne pas y rencontrer Dieu. » (*SC*, 147-148)

[9] Alain Chareyre-Mejan, *Le réel et le fantastique*, Paris, l'Harmattan, « l'Ouverture philosophique », 1998, p. 58.

Les manifestations du sacré se produisent dans ces lieux cachés, redoutables, cruels, telle cette « forêt épaisse dont les arbres silencieux gardent le secret » (*SC*, 83) qui conduisent les élus chez les « esprits de la terre » : « Tous ces obstacles servent à écarter les profanes et à compliquer la tâche de ceux-là mêmes que le destin a choisis pour découvrir le trésor. » (*SC*, 83) Pour les « hommes du doute » le sacré fait corps commun avec le profane et se laisse entrevoir dans cette église baroque où « le vide sous la coupole suggère une approximation de Dieu. Au centre, en pleine lumière, dans le mystère du jour qui s'oppose aux ténèbres de la paisible affirmation gothique, règne le Rien-Tout. Il règne dans sa gloire, dans sa lumière incréée. » (*SC*, 135)

Tel le néophyte isolé dans son ermitage, le narrateur désireux de s'arracher au terrestre et de passer « de l'action à la contemplation » (*SC*, 124) se situe au centre de ce « vide lumineux » et silencieux et s'abandonne à « cette inquiétude mouvante, harmonie des contraires, lumière sur le point de se fondre dans les ténèbres, musique née du silence pour s'achever dans le silence » (*SC*, 3). Ce silence qui « laisse l'effroi monter en vous jusqu'au moment où l'on crie de désespoir » (*SC*, 137), mais qui est lourd de signes et renferme à la fois l'intuition secrète que « tout est relié, le temple avec le ciel, le ciel avec le vide, le vide avec Dieu » (*SC*, 141) et la « suavité d'une promesse » : « que tout peut encore changer, que tout va changer. » (*SC*, 141) Et, une fois en possession du secret, on se met à vivre « comme si l'on était toujours en vacances, léger, détaché de tout souci, les yeux fixés sur certaine vision plus précieuse que tout et pourtant sans contenu, reflet d'un reflet, adorable et parfaitement renfermé sur son mystère » (*SC*, 147), tout en rejoignant le silence intérieur.

Chez Marcel Schneider, l'épreuve du numineux trahit un rapport spécifique du sujet au monde, qui expose la « conscience affective et intellectuelle d'une altérité cachée dont la présence est pourtant rendue sensible par de multiples effets existentiels »[10] : « La neige, tout en restant blanche, devient noire sous les ténèbres, visage masqué, perle recouverte de boue, trésor inconnu qui se révélait à moi seul quand une frayeur me tirait du sommeil » (*SC*, 148). Et en dépit de cette « inquiétude sournoise » qui accompagne l'épiphanie de ce terrible ange inconnu se manifestant devant le héros, cette « pierre étincelante » est la seule capable d'apporter à l'être la réponse à sa « question non formulée » et de l'emplir « d'une joie bien au-delà de la joie » (*SC*, 149).

Les hiérophanies font naître en l'être le sens d'un secret des choses qui le dépasse et l'englobe et dont la percée se fait essentiellement par une tension intérieure révélatrice d'un cheminement initiatique. Placé au cœur de ces « édifices circulaires nous mettant d'emblée devant le mystère » (*SC*, 131), l'être se met en contact avec l'éternel, qui n'est autre que l'infini siégeant à l'intérieur de soi-même, afin de « retrouver le point imperceptible caché sous l'âme, Dieu » (*SC*, 154).

[10] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 15-16.

Si le mystère du « Rien-Tout » reste irrésolu, c'est que, comme le souligne le narrateur, « les mythes ne parviennent pas à suggérer l'idée de Dieu », tandis que « les symboles inexacts pendent comme des vêtements lacérés autour de l'énigme » (*SC*, 131). Il demeure pourtant l'espoir d'un salut aboutissant à « la réalisation de son Soi »[11], à travers la participation au trésor caché : « J'ai été conduit au centre du labyrinthe, la sortie se fera sans peine. Une fois en possession du secret, on n'a plus à tâtonner. Nous rejoignons le silence qui habite en nous et ne faisons qu'un avec lui, sans le voir, sans saisir sa nature ni la comprendre. » (*SC*, 158)

Bibliographie :

Schneider, Marcel, *La sybille de Cumes*, Paris, Grasset, 1966.
Wunenburger, Jean-Jacques , *Le sacré*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 2009.
Chareyre-Mejan, Alain, *Le réel et le fantastique*, Paris, l'Harmattan, « l'Ouverture philosophique », 1998.
Jung, C. G., *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2012 [1964].

[11] C. G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2012 [1964], p. 115.

Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
MULTICULTURALISM THROUGH THE LENSES OF LITERARY DISCOURSE

MRS MANSTEY'S VIEW AND WHARTON'S TRAGIC PROTAGONISTS

Oana Alexandra Alexa
Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Mrs Manstey's View (1891) is Edith Wharton's first published short story, and while it is not the author's best, it packs within its few pages a surprising punch of raw pain, which reminds us of her later tragic characters, leading with Lily Bart and Ethan Frome. Our goal is to read this story from the perspective of Wharton's extraordinary ability to capture the disintegration of human spirit, no matter the social surroundings. While it may have been overlooked by critics, Mrs Manstey's View is a powerful starting point for anyone looking into Wharton's depiction of the human soul.

Keywords: Edith Wharton, Mrs Manstey, Lily Bart, Ethan Frome, precursor

Mrs Manstey's View (1891) is not only Edith Wharton's first published story, but also a powerful precursor of the complex dramas to come. It might be the author trying her hand at (short) fiction and realism or "providing a chilling commentary upon the limitations of local color fiction in a naturalistic world that encroaches upon and threatens its ideals,"[1] or "a difficult balancing act"[2] between realism and idealism, but her readers will also get a glimpse of her other stories, like *Ethan Frome* and *The House of Mirth*, which are widely regarded as masterpieces in terms of conveying the tragic consequences of determinism and/or complacency.

As the title suggests, the short-story is about a poor old woman who, after her husband's death and her only daughter's move across the country through marriage, has been living alone in a room of a New York City boarding-house for the past seventeen years. Due to her age and infirmity, Mrs Manstey rarely receives guests or leaves her room, so she spends most of her day looking outside the window, observing the courtyard, her neighbours and their gardens. When the landlady of the nearby building decides to build an extension that would block her (already limited) view, Mrs Manstey first tries to convince her to give up her plans by offering half of her meagre savings. But when workers start the build, she sets fire to some nearby rubbish piles in the hopes of putting an end to the construction plans. She falls ill with pneumonia the next day and dies thinking that her plan had succeeded, while construction resumes shortly after.

Living alone in a dingy boarding-house, Mrs Manstey (whom we only know by her last name, as she appears merely an extension of her husband's equally insignificant life) reminds us most of Lily Bart. The heroine of *The House of Mirth* used to be among New York's finest exponents of upper-class beauty and wealth, but after misstepping several times, she had all but been disinherited by her family and excluded from all social gatherings. To both Lily and Mrs Manstey, the boarding house is the last stop before death. But their perspective on the world is different at this point. Mrs Manstey, in her seventeen years of residence, has had the time to not only accept her solitude but almost take pleasure in it, and window watching brings her as much joy as human company. She is, put simply, a nobody, "the widow of a clerk in a large wholesale house;" she "had never been a sociable woman,"[3] which accounts for her limited number of friends, none of which are present at the moment of her death. Like many women of her time and social condition, Mrs Manstey fills her days with indoor activities like reading and knitting, while her

[1] Donna Campbell, *Edith Wharton and the "Authoresses": The Critique of Local Color in Wharton's Early Fiction*, 1994, pp. 169-183, www.research.libraries.wsu.edu, last accessed 17.11. 2019.
[2] Alice Herritage Kinman, *Edith Wharton and the Future of Fiction*, *Edith Wharton Review* Vol. 18, No. 2 (Fall, 2002), pp. 3-12, retrieved from www.jstor.org, last accessed 17.11.2019.
[3] Edith Wharton, *Mrs Manstey's View* in *The Reckoning*, Penguin Random House UK, London, 2015, pp. 1-2.

window provides an ever changing, limited though it may be, backdrop to an otherwise uneventful life:

"Mrs Manstey, in the long hours which she spent at her window, was not idle. She read a little, and knitted numberless stockings; but the view surrounded and shaped her life as the sea does a lonely island. When her rare callers came, it was difficult for her to detach herself from the contemplation of the opposite window-washing, or the scrutiny of certain green points in a neighbouring flower-bed which might, or might not, turn into hyacinths, while she feigned an interest in her visitor's anecdotes about some unknown grandchild. Mrs Manstey's real friends were the denizens of the yards, the hyacinths, the magnolia, the green parrot, the maid who fed the cats, the doctor who studied late behind his mustard-colored curtains; and the confidant of her tenderer musings was the church-spire floating in the sunset."[4]

Lily, on the other hand, had realised early on that she was too specialised of a product of her social circle to ever take her destiny into her own hands and marry either Lawrence Selden (whom she loves but who cannot provide her with the right social connections) or Simon Rosedale (who has the money to access the inner circle and only needs her to open the doors). In other words, since she couldn't marry just for love or just for money, all is left for her is death. She feels that there is no middle ground, and no amount of pretty views outside her boarding room's window would ever compensate for that.

To Ethan Frome, Wharton's lower-class male protagonist, things seem as impossibly unbearable as in Lily's case. Trapped in a loveless marriage with Zeena, barely making ends meet, Ethan finds comfort in his feelings for Mattie, his wife's 21-year-old cousin who comes to live with them after her parents die, but he soon realizes that their affair is doomed since he simply cannot bring himself to leave his wife. Tragically, he and Mattie attempt suicide but fail, so the status quo remains unchanged. Neither Ethan nor Lily Bart have the courage to either stand up for their love and lose their social position or keep their privileges by letting go of their only chance for happiness, with dreadful consequences. Like Lily, Mrs Manstey does not survive, but at least she dies thinking she had eliminated the threat to her precious view. Ethan Frome's fate is worse than death, as the failed suicide attempt has put both he and Mattie in the care of their common enemy, Zeena, with no pain relief in sight.

However, unlike Lily and Ethan, the widow has managed to find joy in her daily routine of both nature and people watching, which turns out to be a combination of her happy memories of a distant trip to Europe, "now reduced in her mind's eye to a pale phantasmagoria of indistinct steeples and dreamy skies,"[5] and a youthful dream of living in the country, with a henhouse and a garden. While she very much admires flowers and she herself has improvised a small indoor garden next to her bow-window, "where she nursed an ivy and a succession of unwholesome-looking bulbs,"[6] Mrs Mantsey is even more passionate about the glimpses of human life she sees through her window. Her voyeurism reminds us of Hitchcock's *Rear Window* (1954), which was based on Cornell Woolrich's 1942 short-story *It Had to Be Murder* (later renamed *Rear Window*). She may only witness trivialities, but she keenly keeps track of all the small changes brought about by the changing of the seasons, while also taking interest in the activities performed by her neighbours and their maids, so much so that she once took action by writing a warning letter to one of them when the house-maid neglected to feed a parrot committed to her care for two days.

The key difference between Mrs Manstey and Wharton's other two protagonists is taking action. Attempting suicide is inherently a cowardly move, although in Ethan's case living with the consequences of his failed attempt shows nothing but strength. Mrs Manstey not only wrote a letter

[4] Idem p. 5.
[5] Idem p. 4
[6] Idem p. 2

to a complete stranger to urge them to feed the parrot, but she actually risked her life by setting fire to her neighbour's extension, so that she could keep her precious view. And as a result, she died happy, thinking that she had accomplished her goal. She may not have seen her daughter for one last time, or have bought a house with a garden, or have visited Europe again, but what she did manage to do was preserve a piece of her soul that had meant so much to her for the past seventeen years: "the view at least was there – the spire was golden now, the heavens had warmed from pearl to blue, day was alight from east to west, even the magnolia had caught the sun. Mrs Manstey's head fell back and smiling she died."[7] In other words, Mrs Manstey is a woman who has "the happy faculty of dwelling on the pleasanter side of the prospect before her,"[8] and this is what differentiates a life lived at peace with oneself from the tragic struggle of eternal discontent.

The story's tragic ending stands, however, in its last sentence: "That day the building of the extension was resumed."[9] Thus, Mrs Manstey's actions were in vain, not to her but to everyone else, and since no one knew that she had started the fire, she would probably not be remembered for having made any difference in her small world. And that is something that we all long for at some point in our lives: to not be forgotten. But perhaps she was a little more selfish than that, with solitude and old age contributing to her mere goal of keeping that precious view intact until the day of her death. That, she had accomplished.

Edith Wharton's sketch of Mrs Manstey lacks both the details and the complexity of her later writing style. The few pieces of information we are offered about this partially unnamed widow fail to define her portrait. She is old and ill with gout, has reached a stage in her life in which she prefers loneliness to complacency and she is fixated on only one thing: the view from her window. Her character is one-dimensional through its detail scarcity, while muted pain seems to be the real protagonist of Wharton's story. What the author has accomplished, however, is to open the door to a world that is glamorous and putrid at the same time, a world where the highs are high and the lows are low and where people move from one extreme to another at a moment's notice, due to the social conventions that govern both end of the spectrum. Therefore, the reader is left to simply acknowledge the fact that life relentlessly goes on, despite people's attempts to cling to their habits or a moment's beauty, while the passage of time dehumanizes what is left of our own selves.

BIBLIOGRAPHY

Campbell, Donna, *Edith Wharton and the "Authoresses": The Critique of Local Color in Wharton's Early Fiction*, 1994, 169-183, retrieved from www.research.libraries.wsu.edu, last accessed 17.11. 2019.

Herritage Kinman, Alice, *Edith Wharton and the Future of Fiction*, *Edith Wharton Review* Vol. 18, No. 2 (Fall, 2002), 3-12, retrieved from www.jstor.org, last accessed 17.11.2019.

Wharton, Edith, *The Reckoning*, Penguin Random House UK, 2015.

Wharton, Edith, *The House of Mirth*, Penguin, London, 2012.

Wharton, Edith, *Ethan Frome*, Wordsworth, London, 2000.

Woolrich, Cornell, *The Cornell Woolrich Omnibus: Rear Window and Other Stories*, Penguin, 1998.

Rear Window, Dir. Alfred Hitchcock, Screenplay John Michael Hayes, Prod. Alfred Hitchcock, Perfs. James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr. 1954. DVD. Universal.

[7] Idem p. 16
[8] Idem p. 3
[9] Idem p. 16

SORESCU'S TRAGEDIES OR THE RETURN WAY INTO HIMSELF

Maria Holhoș
PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The trilogy The Thirst of the Salt Mountain (Iona, 1968; The Sexton, 1970; The Matrix, 1976) is a challenge for the modern man, a challenge to find solutions to solitude and aspiration to absolute freedom. By means of minimum characters, Sorescu's tragedies give the real and imaginary space a permanent alternation between the character's protective and antagonist valencies, combining the accurate representation with the abstract one. Each of these tragedies turns the close space into an existential itinerary, the details making the difference in the topography of the maze. In Iona and The Matrix there is a binding between the close and open space, an intermission between existence and nothingness, in another context between water and earth. This detail replaces the presence of public distance, because the replies of the tragedies include the relation between the character/man and / the world. In Sorescu's tragedies one can signal private space and more frequently personal distance and consequently the dialogue is replaced by soliloquy. The social distance is diminished to nothingness. He also approaches the issues of the absurd of existence, of the destiny which cannot be avoided or changed by man. He persist in the illusion that by spiritual search he can win, but he forgets that life is not eternal, and by refusing to realize his limited existence, he just tries to adapt himself.
Space and time details are minimum, some can be found in the stage directions suggesting fixed-shaped or semi-fixed-shaped spaces and more rarely informal spaces, most of them attaining symbolic valencies. Communication with the exterior world, outside, does not prove to be a salvation solution, the only possibility is the return into one's self. The protagonists seem to fight an unbearable struggle and the common coordinates of the maze itinerary are dominated by the overwhelming loneliness of a man captive of an existence without perspective,aware of the fact that at the end of the maze his own end awaits for him; self-sacrifice. The end of the three dramatic works has a common note ensuring a false optimism, the triumph of life being symbolized by creation or procreation.

Keywords: space, destiny, sacrifice, creation, continuity

În perioada deceniilor al șaselea și al șaptelea din secolul trecut, unii scriitori au dezvoltat un *registru aluziv esopic* cu scopul de a evita cenzura. Exemplul elocvent este *Iona*, „drama este o metaforă a sistemului social care înghite asemeni unui uriaș pântece mistuitor." (Pop I., 2007, p. 401) În această dramă, ca de altfel în întreaga trilogie, este abordată problematica absurdului existenței, a destinului care nu poate fi evitat sau schimbat de om. Iluzia că prin căutarea spirituală poate învinge îi dă omului speranțe. Durata limitată a vieții și imposibilitatea de a depăși anumite limite devin două motive din cauza cărora omul se menține în vulnerabila stare de adaptare.

Trilogia *Setea muntelui de sare* (*Iona*, 1968; *Paraclisierul*, 1970; *Matca*, 1976) este o provocare pentru omul modern de a găsi soluții pentru solitudine și aspirația spre libertatea totală. Cu un număr de personaje mult redus spre limită, dramele soresciene conferă spațiului real sau imaginar o permanentă alternanță între valențele protectoare și cele adversare personajului, îmbinând reprezentarea precisă cu cea abstractă. Fiecare dintre aceste drame transformă spațiul închis într-un *itinerariu existențial*, detaliile fiind cele care diferențiază topografia labirintului.

Spațiul - premisă a singurătății

În textele dramatice spațiul, real sau imaginar, devine un cadru al intrigii. Teatrul modern valorifică mai mult spațiul imaginar, considerat mai complex decât cel real și caracterizat prin proiecția imaginației. Sursa acesteia poate fi un cadru real cunoscut dintr-o experiență trăită sau doar un cadru reconstituit din fertilul sol informațional. În *Paraclisierul* autorul recurge la un *spațiu itinerant* (Munteanu, R., 1970, p. 195), cu deplasări nesemnificative spre diferite obiecte statice. În primul act protagonistul este prezentat în fața ușii, în interiorul unei catedrale, care dă senzația de „prea mult spațiu și prea puțin timp" (Sorescu, M., 2006, p. 48) după cum menționează autorul în didascalii. Paraclisierul se deplasează spre altar, preocupat să aprindă o lumânare. Zidurile noi ale bisericii parcă îl avertizează că aici nu a intrat și nu va intra nimeni O explicație plauzibilă ar fi că oamenii s-au istovit cu construcția și acum alte probleme le sunt în atenție. Plimbările paraclisierului în catedrală susțin caracterul dinamic al spațiului, dar ele se limitează la luarea și aprinderea lumânărilor în speranța de a înnegri zidurile prea noi. Aranjarea lumânărilor între dalele de piatră transformă pereții catedralei într-un covor de luminițe, stingerea lumânărilor dă prilej liliacului să-și etaleze zborul, aprinderea lumânărilor fac mai vizibile icoanele sau măcar ramele în care vor fi așezate, toate acestea se înfăptuiesc prin deplasarea paraclisierului în interiorul catedralei în linie orizontală. În actul al III-lea pereții catedralei, afumați până la cupolă, sunt înconjurați de schele, iar paraclisierul încearcă să finalizeze afumarea pereților cu „albinițele" cum își numește el lumânările. Deplasarea se conturează mai mult în plan vertical, de jos în sus. Spațiul cupolei primește dimensiuni infinite, simbolizând înaltul cerului, iar timpul profan alternează cu nuanțe ale timpului sacru, anticipând desprinderea sufletului de trupul omenesc. Această secvență în care protagonistul atinge limte greu de perceput este clarificată cu sprijinul afirmației: „Adevărul a ceea ce *poate fi* gândit înlocuiește adevărul referențial, mutând accentul pe ficționalizarea realului."(Ursa, M., 2005, p. 347) Intervențiile paraclisierului se încadrează în limitele distanței personale, într-un spațiu cu organizare fixă. Paznicul nu interacționează cu paraclisierul, între cei doi se menține o distanță publică, iar lipsa comunicării provoacă un dezechilibru, prăbușirea schelei pe care se afla paraclisierul. Biserica, dintr-o *clădire-adăpost,* se transformă într-un spațiu sociofug, iar pentru personaj devine o *clădire-cavou* deoarece itinerariul acesta existențial este o proiecție a imaginarului pentru omul modern, tot mai singur, părăsit de orice speranță. Complexitatea și semnificația acestei drame se descoperă treptat: „este o piesă metafizică, adică o meditație profundă despre istorie, destin și moarte. Sentimentul transcendenței coboară într-o parabolă tragică, în care, sub forme înveselitoare, se revelează destinul individului." (Simion, E., 1998a, p. 199)

În *Matca* și, mai elocvent, în *Iona* autorul optează pentru un spațiu *iradiant,* mai mult reconstituit din privire. În tablourile celor două drame un loc poate primi un nou orizont, iar posibilul parcurs străbate zone mai mult sau mai puțin determinate, cu discreți indici informaționali și o partiularizare difuză. În cele două piese de teatru există un liant între spațiul închis și cel deschis, o întrepătrundere dintre existență și neant, conturând imaginea omului singur, situat simbolic între cer și pământ, în alt context, între apă și pământ sau agățat între apă și cer. Aceste detalii substituie prezența distanței publice, deoarece în replicile piesei se închide raportul dintre personaj/ om și lume. Distanța intimă se face prezentă în drama *Matca* în momentul când Irina își alăptează pruncul, prilej cu care ea constată că a încărunțit din cauza momentelor-limită în care trăiește. O altă secvență sugestivă pentru distanța intimă este cea în care Titu este prezentat aproape de logodnica sa. Se aflau într-un pom, cățărați, sperând că vor fi salvați din potopul apelor. Logodnica, deși curajoasă la început, a murit de spaimă. Titu copleșit de tristețe a mărturisit acest moment sfâșietor: „Am simțit-o cum se răcește încetul cu încetul.." (Sorescu, M., 2006, p. 102) Nu a

renunțat să o țină aproape de el, deși logodnica lui murise, a legat-o de mijlocul lui cu o curea de la pantaloni. Mai puțin explorată în textele soresciene, zona intimă este cea care „ne înconjoară trupul ca un al doilea înveliș. Înlăuntrul acestui înveliș ne simțim siguri.“ (Birkenbihi, V.F., 1999, p. 146) Specific distanței intime e faptul că sunt prezente următoarele caracteristici: olfacția, contactul cutanat, sensibilitatea termică, iar în cazul distanței publice văzul și auzul devin cele mai reprezentative. (Chelcea, S., 2008)

În aceste drame soresciene mai frecvent este surprinsă distanța personală, cea care permite cunoașterea stărilor sufletești sau atitudinilor desprinse din mimica personajului, ținuta corpului sau gestică. Paraclisierul este prezentat într-o varietate de nuanțe ale trăirilor sufletești: dă din cap aprobativ privind pereții noi ai catedralei, râde, alteori este grav, zâmbește, face semn de lehamite, este solemn, alteori nostalgic, mai bătrân, speriat, uimit, bucuros, certându-se, lucid, trist, oftând ușurat, se reazămă cu fruntea de catapeteasma bisericii, obosit, pe gânduri, aproape plângând, oftează, cu fruntea rezemată de zid, nervos, aproape fericit, țipă, curios, șoptește, surâde, își duce degetul la gură, supărat, calm, furios, sfătos, gânditor, vinovat, resemnat, sleit de puteri, curios, înfricoșat ș.a. La fel și Iona trece prin diferite stări sufletești: explicativ, strigă, râde, concesiv, curios, uimit, cu obidă, melancolic, nehotărât, trist, speriat, cu compătimire, cu solemnitate, se cercetează, se îndeamnă, calm, cu lacrimi în ochi, meditativ, ironic, blazat, îngrozit, confidențial, enervat, chibzuind, rugător, exaltat. Aceeași distanță personală permite cunoașterea unor detalii din înfățișarea personajului prezentat în tabloul al IV-lea: „cu barba lungă și ascuțită, la fel ca barba schivnicilor de pe fresce.“

Distanța socială este diminuată până la neantizare, nu se oferă prea multe detalii, iar comunicarea fie lipsește, fie se particularizează. Cei doi pescari din drama *Iona,* fără vârstă, cu câte o bârnă pe umăr, nu scot nici un cuvânt. Prezența lor în tabloul al III-lea amplifică starea de izolare. Ei sunt prezenți și în tabloul final, dar menirea lor este de această dată doar de a prevesti moartea lui Iona. Paznicul din *Paraclisierul* intră în catedrală scărpinându-se la ureche, probabil o avertizare că oricum nu aude și ca urmare nu intră în conversație cu singurul om aflat printre lumânări.

Detaliile spațio-temporale sunt minime, unele prezente în didascalii, sugerând spații cu formă fixă (scorbura unui stejar, camera Irinei și a Moșului, tinda) sau semifixă (scaunul lui Iona, sicriul bătrânului, banca de stejar în mijlocul mării pe care să stea pescărușii mai lași, vântul sau omul cu capul în mâini în mijlocul sufletului, lavița din casa Irinei, paturile) și spații informale (acvariul care suplinește un real loc pentru pescuit, semicercurile trasate cu cretă reprezentând valurile, burțile peștilor, împânzite de ochii peștilor nenăscuți, moara de vânt cu dinții de lemn,), majoritatea primind valențe simbolice. Prin operele sale Marin Sorescu a pus „miturile și obiectele umile în parabole neliniștitoare pentru spirit. Este felul lui, profund original, de a amesteca planurile și de a căuta sensurile alunecoase ale cuvântului.“ (Simion, E., 1998b, pp. 274-275) Textele soresciene, prin complexitatea lor tematică, amintesc că : „diversele aspecte ale vieții își află soluțiile într-un sistem de paradigme, propuse de mitul ce le legitimează și le asigură întreaga autoritate…“ (Angelescu, S., 1999, pp. 22-23) Astfel lumânarea- este simbolul luminii, al materiei și spiritului…ea simbolizează elevația spirituală, miscarea ascendentă, e unul din simbolurile axei lumii, al verticalității. (Evseev, I., p. 233) Sicriul este numit *sălaș, casa de brad, casa mortului.* „Găsim aici reflectat un mitologem cu mare persistență în cultură prin care mormântul (sarcofagul, coșciugul, urna funerară) este casa aeterna“ (*op. cit*., p. 428) Apele dezlănțuite pot simboliza marile calamități (Chevalier, J., 1993. A-D. p. 112) Lacrima, este picătura care moare… simbol al durerii (Chevalier, J.; 2 E-O, p. 194) Și umbra este considerată forma ce se opune luminii…imaginea lucrurilor trecătoare, ireale și schimbătoare (Chevalier, J., 3 P-Z. p.

403). Am selectat doar câteva exemple din lungul șir al cuvintelor cu valori simbolice aflate în textele soresciene.

Comunicarea cu lumea exterioară, *în afară*, nu se dovedește o soluție salvatoare (*Iona, Matca*), singura posibilitate este întoarcerea în sine. Protagoniștii par să ducă o luptă sisifică, iar coordonatele comune itinerariului labirintic sunt dominate de singurătatea apăsătoare a omului captiv unei existențe fără perspective, deoarece spațiul a devenit unul capcană, conștient în același timp că la capătul labirintului îl așteaptă propriul sfârșit: jertfa de sine. Finalul celor trei opere dramatice are o notă comună asigurând un optimism neconvingător, deși triumful vieții este concretizat prin creație sau procreație.

Solitudinea – o asumare a noncomunicării

Elementul comun celor trei opere dramatice amintite este în primul rând solitudinea personajului. Complexitatea acestei stări, devenită subiect nu numai în literatură, este analizată și supusă atenției prin raportare la artă în general. Urmărind dramele soresciene remarcăm faptul că „treptele“ limbajului, cum le numește Ștefan Prutianu (2004), sunt valorificate prin text și amplificate prin punerea în scenă. Cele trei funcții ale limbajului, cu pretenționasa misiune de a reflecta o stare interioară, *expresivă, impresivă și descriptivă,* identificate de Karl Bühler, și cea *persuasivă și argumentativă,* propusă de Karl Popper, sunt susținute și puse în evidență prin arta teatrală. Monologul dialogat, dominant în dramele *Iona* și *Paraclisierul* sau dialogul dintre personajele surprinse de potopul apelor și situate la limita comunicării amplifică starea de solitudine, iar „soluția esențială – comportând o serie de variante – este înțelegerea propriei condiții, întoarcerea către sine a omului, care se împotrivește astfel sensului unic al destinului făcându-l reversibil.“ (DGLR., 2007, p. 302) O cauză a solitudinii personajelor soreciene dramatice poate fi tristețea, definită ca o „înnegurare a orizontului bucuriei sub imperiul unei dureri.“ (Creția, P., 2015, p. 95) Gândul ne duce spre o componentă a tristeții și anume spre *tristețea existențială*, cu o anume formă, chiar „una dintre cele mai adânci și cuprinzătoare: *tristețea sinelui de sine*, făcută din cenușa multor arderi și din mâlul amar al unor vise aproape uitate și încununtă de singurătate, de marea singurătate a sinelui cu sine“ după cum susține Petru Creția în capitolul dedicat tristeții (p. 99) Este probabil o stare generată de apăsarea sufletească a omului aflat în fața pierderii „în singurătăți mai mari decât puterea de a le da un sens comensurabil“ cu cel al existenței omului în general, afirmă același important filolog. (p. 100) Doar în *Matca* există dialog: în tabloul al doilea între Irina și tatăl ei, Moșul, apoi în tabloul al treilea între Irina și cele trei momâi, iar în tabloul al V-lea între Irina și Titu Poantă, logodnicul Silviei (Silvica). Irina și tatăl ei stăteau fiecare într-o cameră, aranjată potrivit vârstei. Cele două camere erau despărțite de o tindă, ușile deschise permiteau comunicarea Irinei cu tatăl ei, iar distanța tinde să devină una publică. Prezența celor trei momâi este anticipată de vânt și semnalată de zgomot. Acestea dau fiori de teamă Irinei care abia născuse. În același timp a murit tatăl ei, iar casa lor este inundată. Potopul apelor a cuprins tot satul, iar ea slăbită de durere nu poate să schimbe nimic. Momâile o sperie cu vestimentația și măștile lor, dar mai ales prin replicile amenințătoare și dominante în prevestirea morții. Dialogul se transformă într-un tragic joc de măști, momâile fiind cele care conduc discuția cu replici tăioase, deseori cu valoare de sentință: „Taci, Coliviță, că venim acum…(se adresează nou-născutului) sau „Noi nu plecăm până nu râde mama mortului.“ „Tu ești mama mortului“ (se adresează Irinei, cea care abia născuse). Dialogul dintre Irina și Titu, se aseamănă cu cel dintre Irina și tatăl ei deoarece interlocutorii nu se văd, doar li se aud vocile. Această conversație primește note particulare prin intensitatea vocii, deoarece distanța dintre cei doi era mare, și prin nuanțele atipice unei distanțe publice, unul dintre interlocutori aflându-se în spațiul relativ închis al casei rămase fără acoperiș din cauza calamităților naturale, iar celălalt cățărat într-un pom înconjurat de ape. Dialogul imaginar al personajului cu sine însuși este înlocuit treptat cu solilocviul

(*Matca*, tablourile 1 și 6). Această tehnică sporește ideea de solitudine și este valorificată atât în *Iona* cât și în *Paraclisierul.* Singurătatea lui Iona este așa de apăsătoare încât își imaginează un frate geamăn în speranța că va avea cu cine să vorbească, aflat în burta peștelui. Nici prezența celor doi pescari din interiorul peștelui II nu îmbunătățesc situația comunicării fiindcă nu rostesc nici un cuvânt. Deși după numărătoarea lui Iona erau patru posibili interlocutori, doar cei doi pescari intervin, dând aprobativ din cap la replica lui Iona: „Lăsați pe mine! O scot eu la cap într-un fel și cu asta, nicio grijă!“ (Sorescu, M., 2006, p. 34)

Amplificarea singurătății poate fi asigurată prin recurgerea la *vorbirea neutră***.** Caracterizată prin raportare la călătoria sunetului în spațiu: „seamănă cu ecoul, când ecoul nu spune numai cu putere ceea ce mai întâi este doar murmurat, ci se confundă cu imensitatea ce șoptește, este tăcerea devenită spațiu ce răsună, exterioritatea oricărei vorbiri. Numai că aici exterioritatea este goală, și ecoul repetă dinainte, «profetic în absență de timp».“ (Blanchot, M., 1980, pp. 41-42) Ne amintim de strigătul disperat al personajului Iona încercând să nu își piardă identitatea. În lipsa unui interlocutor îi răspunde în frânturi tot mai rarefiate sunetul amplificat pe întinderi nebănuite, ecoul, dând impresia unei mulțimi părtașe la sfâșietoarea mărturisire a singurătății, confirmându-se doar prezența unui spațiu nedelimitat. Dimensiunile solitudinii, motiv tot mai frecvent în literatură, par să fie și ele nebănuite după cum mărturisește M. Blanchot: „Se pare că aflăm ceva despre artă atunci când simțim ceea ce ar vrea să spună cuvântul solitudine.“ (Blanchot, M., 1980, p. 13)

Originalitatea tematică a acestor drame soresciene, insolitul unor secvențe, structurile ideatice, metaforelede de inspirație biblică conferă durabilitatea pentru că „opera literară trăiește prin ceea ce are ireductibil, prin ceea ce se afirmă în interiorul propriei structuri: excepție împotriva regulei - «nou absolut», ca garanție a maximei plăceri a textului - «desfătarea»“. (Barthes, R., 1994, p. 121) Aluziile prezente în aceste texte sunt indirecte, complementare și alegorice și ele„devin cu atât mai perceptibile cu cât piesa nu vrea să treacă drept o imitație.“ (Starobinski, J., 1993, p. 101) Nu trebuie să ignorăm că „perspectiva cititorului este subiectivă și, cum în sistemul lui de așteptări intră o coordonată individual,“ (E. Negrici pp. 91-92) rămâne deschisă generoasa listă a variatelor interpretări cu trimitere la spațiul literar și situațiile de comunicare a personajelor.

BIBLIOGRAPHY

1. Angelescu, S. (1999). *Mitul și literatura.* București: Editura Univers
2. Barthes, R. (1994). *Plăcerea textului,* Traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop. Cluj: Editura Echinox
3. Birkenbihi, V. F. (1999). *Cum să înțelegem limbajul corpului.* Traducere și note de Roxana Procopiescu. București: Editura Gemma Pres
4. Blanchot, M. (1980). *Spațiul literar*. Traducere și prefață de Irina Mavrodin. București: Editura Univers
5. Chelcea, S.; Ivan L.; Chelcea A. (2008). *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura*, Cuvintele nu sunt de-ajuns, ediția a II-a, revăzută și adăugită. București: Comunicare.ro
6. Creția, P. (2015). *Luminile și umbrele sufletului*, București, Editura Humanitas
7. Munteanu, R. (1970). *Farsa tragică.* București: Editura Univers
8. Negrici, E. (2000). *Expresivitatea involuntară,* Epresivitatea involuntară, Figura spiritului creator, imanența literaturii. București: Editura Universalia
9. Prutianu, Șt. (2004). *Antrenamentul abilităților de comunicare*. Iași: Editura Polirom

10. Simion, E. (1998a). *Fragmente critice II,* Demonul teoriei a obosit. București: Fundația Scrisul Românesc
11. Simion, E. (1998b). *Fragmente critice III,* Mit. Mitizare. Mistificare. București: Fundația Scrisul Românesc / Univers Enciclopedic
12. Sorescu, M. (2006). *Teatru,* Prefață și selecție de Nicolae Manolescu. București: Editura Minerva
13. Starobinski, J (1993). *Melancolie, nostalgie, ironie,* Traducere de Angela Martin, Selecția textelor și prefață de Mircea Martin. București: Editura Meridiane
14. Ursa, M. (2005). *Scriitopia sau Ficționalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic. Cu aplicație asupra teoriilor americane ale anilor '80.* Cluj-Napoca: Editura Dacia

1. ***Academia Română (2007). *Dicționarul General al Literaturii Române* S/T. București: Editura Univers Enciclopedic
2. Chevalier, J.; Gheerbrant A. (1993). *Dicționar de simboluri,* Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figure, culori, numere, volum 1 A-D. București: Editura Artemis
3. Chevalier, J.; Gheerbrant A. [f.a.]. *Dicționar de simboluri,* Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figure, culori, numere, volum 2 E-O. București: Editura Artemis
4. Chevalier, J.; Gheerbrant A. [f.a.]. *Dicționar de simboluri,* Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figure, culori, numere, volum 3 P-Z. București: Editura Artemis
5. Evseev, I. (1997). *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească.* Timișoara: Editura Amarcord
6. Pop, I. (coord.). (2007). *Dicționar analitic de opere literare românești* N-Z, Coordonare și revizie științifică: Ion Pop. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
7. Zaciu, M.; Papahagi M.; Sasu A. (2000). *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români.* București: Editura Albatros
8. Zaciu, M.; Papahagi M.; Sasu A. (2002). *Dicționarul Scriitorilor Români.* București: Editura Albatros

PAUL GOMA. FREEDOM AS A ONE-WAY POWER. *OSTINATO*

Mariana Pasincovschi
PhD, Independent Researcher

Abstract: To better understand a writer, he is required to be related to his early stages of development. Hypostasis in which the narrative aspects, as well as the literary influences in a non-sublimated, raw form can be captured. The objective of the present text is to investigate and analyze the case of the novel Ostinato.
By revealing the dark world of the communist prison, Paul Goma is constructing a complex novel that will include all the subjects and motives of the later writings, laying the foundations of an unmistakable style and proving an artistic, compositional and eidetic mastery that are out of the ordinary. Therefore, by putting biography at the service of the creation, and the creation at the service of life, the bergamasque charm of Paul Goma's writing, as it is discovered and tasted through reading, suggests that there is no concrete author behind this literature, but life itself.

Keywords: nostalgia cruise, mnemonic potentialities, praise of feminism, detention obsessions, ostinato bass.

« Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.
Sous la mémoire et l'oubli, la vie.
Mais écrire la vie est une autre histoire.
Inachèvement. »

PAUL RICŒUR
La mémoire, l'histoire, l'oubli

Pour mieux comprendre un écrivain, on dit – etil est nécessaire – que celui-ci soit rapporté à ses débuts. Hypostase dans laquelle peuvent être surpris les aspects narratifs, ainsi que les influences littéraires sous leur forme brute, non sublimée, selon les chercheurs instruits. Mais que fait-on avec un écrivain à qui le destin joue des tours – dans le bon sens du terme, cette fois – et qui ne réussit à (re)faire ses débuts dans la langue dans laquelle et pour laquelle il a toujours écrit qu'en 1992 à la Maison d'édition Univers de Bucarest, à vingt et un ans après son apparition en Allemagne, à « Suhrkamp » en 1971 (et la même année à Gallimard, en France), sans épuiser la liste des publications à l'étranger?! Que fait-on avec un tel écrivain? Où le classer et comment l'examiner, si la classification elle-même perdrait toute pertinence dans ce cas? Quel univers lui attribuer et quoi lui réclamer : indépendance et fierté, ou désespoir, rébellion et nostalgie? Dire qu'il est devenu ce qu'il est grâce à un contexte historique, implicitement biographique, favorable? Ou plutôt malgré cela? Et s'il réussissait à devenir Quelqu'un, l'avait-il fait soudainement, comme dans l'expression d'un lettré, Pallas Athéna, de la tête de Zeus, ou a-t-il connu des phases hésitantes ou préparatoires? Son destin aurait-il été différent si la Roumanie avait choisi une autre voie dans l'histoire ou serait-il resté le même?

C'est sans aucun doute le cas du roman *Ostinato* qui pourra répondre à ces questions et plus encore. Apparu à la suite des interdictions en vigueur dans le pays : « On ne pouvait pas débuter par un roman, mais par un volume de prose courte... » (M. Gafița), en « collaboration » avec la censure (Goma 1992 : 5), le volume a suscité, dès le début, de nombreuses réactions et controverses, en apportant à l'auteur la renommée d'un « Soljenitsyne roumain ». Il a fait, en même temps, l'objet d'une attention accrue, dirait-on quadripartite (si l'on inclut le scandale politique et

littéraire à la Foire du livre de Francfort d'où les Roumains se retirent) de la part de la critique étrangère, en devenant un succès international, et, plus tard, de la part de celle du pays, de même que les réflexions de l'écrivain (le roman a fait l'objet d'une discussion entre Paul Goma et Al. Cistelecan dans le magazine « Vatra », du numéro 4/1992 au 6/1993). Conjonctures qui ont culminé dans une réputation dépassant les sphères littéraires, car il n'y avait pratiquement aucun Roumain qui n'ait entendu parler au moins d'*Ostinato* à cette époque. *Ostinato* était sur toutes les lèvres et pour de bonnes raisons.

Bien sûr, direz-vous, mais à quel prix? Au prix d'une ostracisation tardive, car « dès que l'homme crée son propre univers, il devient un corps étranger visé par toutes les lois, celles d'attraction, de contraction, de rejet, de destruction » (Brodsky 2011 : 208). L'univers de Paul Goma était, selon l'affirmation de Joseph Brodsky au sujet d'un autre grand nom, suffisamment spacieux pour les attirer toutes. Un univers trop autonome pour être dissous par la main de fer de l'histoire, quelle qu'elle soit. C'est ce qui ressort des écrits et de la vie de l'auteur, en une symbiose parfaite :« Il fut un temps où, d'une part, il y avait « la vie » et de l'autre, « la littérature ». Je n'ai même pas remarqué quand la barrière (j'aurais dit : le mur...) est tombée entre elles. Si on dit souvent: « ma vie est un roman »,on peut (puis-je) dire dans la même mesure :« mon roman c'est la vie… » (Goma 1991 : 14).

Ainsi, en mettant la biographie au service de l'œuvre, et l'œuvre au service de la vie, *le charme bergamasque* de l'écriture de Paul Goma, au fur et à mesure qu'il est découvert et goûté (mais jamais localisé) à travers la lecture, laisse entrevoir qu'à l'origine de cette littérature n'est pas un auteur concret, mais la vie elle-même. C'est à *celle-ci* qu'on devrait demander des comptes; c'est avec *elle*, selon le poète, que nous voudrions faire connaissance; *elle* nous fait signe et nous invite à la suivre dans le mirage miroitant du regard, à nous asseoir côte à côte, face à face, pour nous connaître; c'est *elle* qui attribue une dette infinie à un être fini, et c'est toujours à *elle* qu'on devrait également imputer *le devenir de l'impératif du tout-ou-rien une conversion du-tout-au-tout*... Comme le prouve le volume actuel, *Ostinato*. Mais décortiquons mieux le texte. En bref, voici son sujet :

Ilarie Langa, un étudiant en philologie, presse la fin de sa mère, une patiente atteinte de cancer, avec une forte dose de morphine, et est condamné à sept ans de prison, en tant que prisonnier de droit commun. Suite àses deux tentatives d'évasion, ainsi qu'à la participation à un processus politique, la peine changera, de sorte qu'Ilarie Langa passera onze ans dans la prison de Jilava, de 1956 à 1967, jusqu'au moment de sa libération. Bien qu'il se déroule dans le cadre de la détention de droit commun, le roman glisse vers la vie de la prison politique, d'autant plus que certains des détenus avaient un destin à cet égard. Le politique n'est pas étranger au protagoniste Langa, qui a grandi dans un régime totalitaire et avec une biographie ne manquant pas de telles intrigues. Bien qu'écrit sous une « forme quelque peu parabolique » pour pouvoir être publié en Roumanie, le livre a été rejeté par la censure - l'artificen'a servi à rien. Et il n'avait pas comment servir tant qu'il abordait un sujet tabou pour l'idéologie officielle de l'époque : le monde obscur de la prison communiste.

Fait intéressant, le sujet du livre est né en prison, d'après une histoire racontée dans la cellule 12 de Jilava, en janvier 1958, par le major Patrichi, au cours des années de détention de l'auteur. Ici, Paul Goma découvre l'existence d'un cas réel où un prisonnier purgeant sa peine découvre, en rentrant chez lui, que sa fiancée lui a été fidèle. Dans ce contexte de l'attente « des deux côtés de la cloison » sera construit un roman qui mettra la base des futurs livres de l'auteur, avec le titre initial *L'Autre Pénélope, l'autre Ithaque*. Et, bien sûr, pas tout d'un coup, mais sur une période de « plus de cinq ans », avec le commencement du domicile obligatoire du nouveau village, Lătești, en 1962. Il a ensuite continué pendant ses (re)études dans la salle du foyer « Regnault » (1965), en passant par différentes métamorphoses, pour cumuler « Vingt-sixans... Un quart de siècle... », de la phase éditoriale (à partir d'août 1966, date à laquelle il a été soumis à

ESPLA (Maison d'édition d'État pour la littérature et l'art)) et jusqu'à sa parution (en février 1992), comme l'avoue l'auteur lui-même :« C'est vrai : le livre a toujours été en train de s'écrire : pour le plaisir et le désir de le rendre meilleur (...les variantes –il y en a eu à peu près dix-huit au total), mais aussi le dialogue avec Gafița – qui, pour moi, représentait la Censure dans sa forme la plus perfide et la plus impitoyable [...] a eu sa part [...] de [...] contribution... » (Goma 1992 : 5).

« Contribution » qui a révélé les « points douloureux » ou « sensibles » du point de vue du Pouvoir, tels que « Sécurité », « collectivisation », « Canal », « nationalisation », « déportation des Saxons », « refuge des Bessarabiens » ou mots interdits comme « terre », « liberté », « Bessarabie », « mort », « noire » ..., sur lesquels l'auteur a insisté. En conséquence, après chaque rendez-vous, le roman grandissait comme un fleuve, en amplifiant exactement ces « paragraphes, pages, chapitres « non recommandés » et en conspirant, par sa taille, sa structure et ses arabesques, à l'esclavage. Mais ce qui en a résulté n'était pas un roman politique. « Mais un roman », souligne l'auteur, « donc *aussi* autobiographique, politique, diatribes et... Le produit, la sécrétion d'un homme à propos des hommes. Produit à intentions artistiques. Le roman, en tant qu'expression totale, ne pouvait pas ignorer l'aspect « politique » - celui qui affirme qu'on peut écrire un roman « non politique » dans notre monde, à notre époque, ment; il ment les lecteurs. La politique n'est pas une profession, ni une attitude de circonstance, d'appartenance à une formation, à un groupe, à un parti, afin d'obtenir des avantages – la politique est la vie dans la cité, la vie publique et la vie est la substance du roman » (Goma 2010 : 37).

Ainsi, en partant d'un large éventail de sujets tabous, Paul Goma, lui-même un errant à la recherche de l'univers perdu : une fois en quittant la Bessarabie et une seconde fois en quittant définitivement la Roumanie, construit un roman complexe qui englobera tous les sujets et les motifs des écrits qui suivront, en posant les bases d'un style unique et en prouvant une maîtrise artistique, compositionnelle et eidétique hors du commun.

Comme presque dans tous les livres de l'écrivain, l'action du roman *Ostinato* se déroule dans un espace confiné, plus précisément dans la salle de libération où Ilarie Langa se trouve depuis huit mois, avec onze autres prisonniers à Jilava. Espace qui sera chevauchéet reproduit par un temps condensé : la première partie du roman se déroule autour de 24 heures, en rappelant Joyce ou Soljenitsyne et en décrivant un univers apparemment sans fin, dans lequel « les zones de ténèbres et de confusion de la conscience se croisent avec les faibles lueurs d'espoir ».

L'intégration des prisonniers dans un programme strict, un système d'interdictions et d'obligations, une surveillance continue, détermine la prévisibilité infinitésimale de toutes choses. Mesuré en quarts d'heures, en minutes, en secondes, le temps guide l'entrée en scène des prisonniers, comme dans une pièce de théâtre, en révélant le système de rôles de la cellule : « Quel heure est-il, mes frères », se fait entendre la voix d'Ilarie Langa, en inaugurant la routine du matin. Scénario qui dicte les procédures pénitentiaires, avec les différentes processions symboliques de la machine des peines correctives, ou internes, biographiques des délinquants, avec les obsessions constantes de la détention. C'est, après tout, la seule charité dont ils puissent bénéficier et qu'ils se font– ou qu'ils reçoivent–en tant que cadeau chaque jour. Le plus généreux est le gitan Guliman, le messager qui fait la navette entre le « dehors » et le « dedans » afin de maintenir la communication entre les deux mondes et qui raconte le « roman de Catinca » :

Guliman raconte maintenant, pas une histoire; mais un roman, comme il le dit et comme les autres l'ont accepté, en l'accompagnant avec des applaudissements, des claquements de langue et des jurons d'admiration, en se rebellant gentiment lorsqu'il est interrompu et en attendant ses moments d'interruption, car il s'est préparé à des interruptions d'interruptions –somme toute, chacun dans son rôle, même lui, l'exclu :

« Vingt! » Cria Ilarie. Vingt ans. Vingt ans elle, lui : vingt-deux!

[...] l'histoire roule à chaud

le roman est une mamaliga renversée sur la table ronde à trois pieds

ceux qui sont autour de la table tendent la main sans s'arrêter, sans hâte, en ajoutant de temps en temps un mot sans signification et sans aucun sens [...]

[...] que'qu'part, par-là, j'disais qu''il y une femme – et quelle femme, m'sieur, la voilà – et cette femme attend et attend comme seule une femme le sait faire; ils n'étaient pas fiancés, ni mariés, ils n'ont même pas vécu ensemble, à vrai dire, ils n'auraient même pas eu l'occasion, ni le temps, de goûter aux fruits de l'amour, monsieur!, après leur rencontre, le malheur s'est abattu sur lui : ils sont venus, ils l'ont pris et ils l'ont amené ici, à l'ombre; pour sept ans; et maintenant, frères et sœurs, il s'passe ce qui doit s'passer - elle dit Je t'attends tant qu'il faudra [...] et elle l'attend pendant sept ans, puis encore deux – car il a essayé de s'évader; puis encore deux – uneautre évasion, onze en tout [...]. Elle l'attend comme elle l'a attendu, elle est capable de la faire encore aussi longtemps, s'il l'faut.

et elle s'appelle Catinca

et elle s'appelle Catinca [...]

Ilaria descend de son lit et s'approche de celui d'Igna. [...] Il écoute le roman de Guliman. Il écoute avec sa bouche entrouverte, clignant souvent des yeux. Guliman a les yeux mouillés, sa voix tremble comme les perles de verre, à cause des larmes qu'il essaie de retenir; ses gestes deviennent mous, doux. Ghinea sourit, avec des gouttes brillantes dans les poils au coin de la bouche. Mocanu tire ses sourcils et soupire sourdement. Lemnaru reste figé, ses yeux fixant sa seule porte. Gulimanla rallonge, latord, la reprend, prend du temps avec elle, avec l'histoire. Avec le roman (Goma 2007 : 35, 36).

Supériorité par contumace, la femme devient l'obsession dominante des détenus. Et si Ilarie Langa est prêt à « céder » Catinca à tous :son rêve étant aussi celui de beaucoup d'autres :« Depuis la première année, j'avais renoncé à Catinca, elle avait cessé d'être juste la mienne puisqu'elle se trouvait parmi les détenus, grâce à Guliman et son histoire avec l'attente », il ne le fera pas dans ses souvenirs. Là, dans sa rêverie d'anamnèse, se déroule la vraie rencontre avec Tina. Il se prépare pour celle-ci– etil ne l'a jamais manquée–pendant onze ans. Privé de mobilité, la liberté par excellence, dans l'espace des cinq pieds de la chambre de libération, Langa la récupère dans sa rêverie, le « souvenir laborieux » devenant la forme expresse de la recherche. En effet, la mémoire qui imagine s'oppose à la mémoire qui répète. Mais pas avant de se prolonger en *agitation* du corps :« ... les coudes à leur place, sur les côtes, les semelles ensemble ouvertes en V… », comme signe d'un *effort d'intelligence* pour la rencontre. Car, au bout de la ligne, il n'y a pas une femme concrète, mais « une femme quelconque qui puisse incarner toutes les quatre mille femmes », symbole de la suprématie de l'*Éternel féminin* qui inclut tous les isotopes. Jusque-là, elles réapparaissent comme les mêmes, bien que chaque fois différentes, en permettant de se rappeler selon cette *identité de la réapparition* :les rencontres mémorables s'offrent à être remémorés moins selon leur singularité non répétable que selon leur ressemblance typique, voire leur caractère emblématique (Ricœur 2001 : 40). Par exemple :

tu étais devant une vitrine avec des sacs à mains nécessairement avec des sacs à mains quand j'arrivais devant toi tu me prenais par le bras sans me regarder tu m'attendais

elles peuvent être même quelques milliers, de toute façon, la premier groupe comprend trente-trois, dont dix-neuf ouvrières avec, au premier plan, la reine :toi.Elle dit son nom et s'élève [...] – jetremble pour chacune, j'ai peur qu'elles ne se trompent d'habits, de pieds, de rôles, de buts, qu'elles n'aillent pas trop vite, qu'elles ne soient pas en retard, oh, mais elles sont beaucoup plus obéissantes que les prisonniers, elles bourdonnent juste, elles gardent exactement le rythme et quand la dernière disparaît, en tirant après elle le fil de la toile d'araignée, je découvre, à chaque fois, les mêmes nouveaux traits de caractère :nouveaux et simultanés, connus à la perfection, mais

la reconnaissance d'ici, telle quelle, n'est pas faite avec la tristesse et la peur à peine cachées accompagnant les autres va-et-vient, mais avec la joie calme de la rencontre périodique avec un orateur désiré –elles arrivent comme le sabeilles, avec de l'or, entendues, en se suivant l'une l'autre et je n'ai qu'à souhaiter un autre ordre et mon désir est rempli (Goma 2007 : 30).

L'exploration des potentialités mnémoniques descend dans les caves de la prétérition, en réactivant toutes les langues que le temps nous parle tout au long de la vie : la langue de l'enfance, de l'amour, de la foi, de l'expérience, de l'histoire, de la fatigue, du cynisme, de la culpabilité, de la repentance (V. Brodsky 2011 : 129). La plus accessible étant la langue de l'amour. L'amour est le premier dans la mesure qui place et fonde l'être, dit Vladimir Jankélévitch (Jankélévitch 1997 : 126). Il a été représenté au fil du temps soit en tant qu'enfant (selon Pascal), soit en tant qu'amante, jusqu'à ce qu'il atteigne la racine de l'être, la mère. L'éloge inconditionnel du féminisme devient, en fait, l'éloge de la maternité, que Langa explore dans sa croisière ouverte de la nostalgie. La figure maternelle est celle qui obtient une importance particulière pour les détenues – eten particulier chez les femmes qui peuvent s'identifier à elle, même si celles-ci sont censées avoir la priorité. Traitée ici avec beaucoup de complexité, le registre de son occurrence oscille, selon les termes de Sanda Cordoș, entre l'avatar de la Vierge Marie et – àl'antipode, en termes freudiens – la grande femme désirée (que le fils possède dans l'un de ses terribles cauchemars, [...]) (Cordoș 2003 : 72).

Ainsi, les lieux d'absence lointains : les souvenirs d'enfance de Șercaia, la fanfare des Saxons, la fanfare du lycée « Lazăr » de Sibiu, les souvenirs de la maison du médecin, ceux de Făgăraș, etc., deviennent le théâtre d'une seconde vie. En dépassant le signe le plus tangible de la misère et de la finitude d'être fixé ici maintenant, Ilarie Langase crée un paradis artificiel, illusoire et compensateur. Ainsi, le mouvement nostalgique, en *adagio*, contraste avec celui de la prison, en *senza tempo*. Mais qu'est-ce vraiment que cette évasion? cure ou poison –*pharmakon*…?, après la mise en réserve du mythe platonicien *Phaidros* consacré à l'invention de l'écriture?

D'une part, elle suscite des regrets caractéristiques au souvenir et à la rêverie, et d'autre part, des remords exprimés par les cauchemars insupportables et obstinés de la mère. Les uns positifs, les autres négatifs, les uns étant le désir de, les autres le désir de ne pas (Jankélévitch 1998 : 210). Les uns ayant un caractère plus ou moins esthétique, les autres étant essentiellement éthiques.

Mais même la nostalgie elle-même ne parvient pas à faire place à l'équilibre : « après la spatialisation illusoire du temps, la temporalisation de l'espace nous confronte à nos déceptions et à la vérité » (Ibid.). Ou, selon les mots de l'auteur, « Ithaca, une fois atteinte, s'avère ne pas être celle recherchée » (Goma 2007 : 126). Quel devrait être le remède alors? Le remède (un demi-remède, à juste titre) est reçu en même temps que la maladie, il est appelé mouvement (Jankélévitch 1998 : 269).

Axés sur le mouvement comme deux projections contradictoires : l'un sur le monde réel, Guliman, l'autre sur l'imaginaire, Langa, les deux protagonistes sont attirés par le pôle d'amour représenté par la seconde personne. Car les deux courtisent l'esprit pur : Guliman par mensonge et Langa par son sacrifice : en frappant à la porte pour réclamer les avantages qui leur sont dus, ou la libération, au sens de Dostoïevski, des prisonniers du crime, à travers des aveux publics. Le rythme du livre est le seul à posséder cette tristesse dans un cercle jamais fermé : l'anamnèse regarde simultanément en arrière et en avant sur ce *nexus* entre le *passé produit*, le *futur attendu* et le *présent vécu et agi*.

Les scènes et les séquences se croisent ainsi selon les « trois dimensions de l'espace et à côté du temps » en un seul accord : une alchimie subtile entre plusieurs éléments : « La seule asymétrie c'était la présence à côté d'une autre sphère –pour lui c'était de la musique. Elle était, elle était devenue telle qu'il la souhaitait, non pour lui-même mais pour elle, pour sa vérité. C'est ainsi qu'il l'avait vue alors là-haut, quand son grenier était plein, plein d'elle et commençait à frémir, en

annonçant le bouillonnementet le bois du piano était sur le point de s'émietter, s'épanouir avec les tiges de cordes, en expulsant, *tout d'un coup*, toute la musique de Bach – explosion figée. Là alors, dans le grenier d'automne, le miracle ne s'était pas produit– cen'aurait pas été le moment, mais regardez-la, ici-maintenant, simultanée, transformée en une stèle, une sphère, un grain : un seul accord » (Goma 2007 : 84). Au nom de la « basse continue », *la basse ostinato*, qui devient non seulement l'essence de l'harmonie de la musique du roman, mais également un élément constructif qui régit le déroulement du flux sonore, sa logique interne. Moyen de tout dire sur la détention, dans un collage ingénieux et réversible entre le réel et l'imaginaire, en construisant une « simultanéité de l'architecture narrative ». Preuve de la maîtrise – en expérimentant toutes les possibilités de contrepoint de la construction – del'une des techniques de composition les plus complexes qui laisse sa trace non seulement dans l'aspect psychologique, mais aussi celui décoratif de l'écriture par le biais de « procédées luxuriants, baroques ».

Mais c'est de loin juste cela. Car la poétique de Paul Goma embrasse plusieurs directions telles que : le devoir de la mémoire, de la vérité, l'invitation du lecteur à collaborer, l'école du regard intérieur, le rapport d'interdépendance entre identité, soi et mémoire, l'attention permanente portée à ce qui est dit, le suivi de soi-même, la conception sur le rôle de l'écrivain…, la liberté restant la dominante, comme dans la musique. « En tant qu'état, en tant que… inversion, en tant que rêve, en tant qu'objectif vers lequel vous devez aller suffisamment loin pour l'atteindre » (Goma 2010 : 37). Or, la liberté n'est rien d'autre que « l'ouverture vers la prison ». Dès que cela devient possible, elle invite à un nouveau voyage : l'exilé aspire toujours *au contraire*. Pourquoi essayerait-on de le convaincre que sa nostalgie est absurde? (Jankelevitch 1998 : 258).

Ainsi, le leitmotiv « autrement, il aurait fallu » de la dernière partie du roman prend la place du leitmotiv de la première partie : « *Tina, tu étais devant une vitrine avec des sacs à mains, nécessairement avec des sacs à mains* », sur le trajet du « retour, marche à marche », comme le titre éloquent du troisième livre.

De retour à la maison, IlarieLanga est envahi par des angoisses et ne trouve pas la paix. Il continue à mener une double vie et sa seconde vie devient la première. Il est à la fois ici et là-bas, ni ici ni là-bas, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent (Ibidem : 253). Mais sa déception est aussi celle de Guliman, dont l'histoire : l'attente de la femme fidèle avec costume, avec demande…, est exaucée, paradoxalement! chez Mihăilă Aron, la bête de sécurité qui a giflée (avant de profaner) la mère de Langa à la Sureté de Mediaș en 1949, en provoquant en même temps la mort de son père.

Alors, où est l'erreur?

La dernière partie du roman, condensée en quelques heures, tente de répondre à cette question afin de corriger l'inévitable. Mais « la liberté – manquée en tant qu'expérience – ne sera qu'une nouvelle et dernière étape de l'emprisonnement » (Lovinescu 1990 : 522). En vain, Ilarie Langa cherche à découvrir où la fissure s'est produite. Il n'y a pas d'erreur. Ou, si elle existe, il est nécessaire de la rechercher « plus en arrière, plus profondément », dans l'expérience de la prison elle-même. Dont les fantasmes deviennent si puissants qu'ils obscurcissent l'existence vivante et physique de la réalité : la seconde vie se superpose à la vie ordinaire de l'action quotidienne, en prenant sa place à travers une existence illusoire, spectrale, semblable à celle des ombres qui peuplent l'enfer homérique :

[...]
Est-elle ici? Ainsi soit-il?
[...]
Ici? Pas ici – mais où?
Là où elle était avant d'être ici. Bien que je n'ai pas découvert où [...]
Et non. Sinon, ailleurs. Il n'y a rien à trouver ici, l'erreur se cache ailleurs.

peut-être là : le matin quand je suis rentré à la maison; je veux dire : à la halte de Șercaia... [...]

Ni comme ça. Ni ici.
Sinon, ailleurs, autrefois. [...]

[...] Où est ma liberté?

Plus en arrière, plus profondément (Goma 2007 : 190-191, 192, 197).

« La liberté ne peut être désirée qu'en prison et ne peut être obtenue que dans la démence et la misère » (Cabau *en* Goma 2010 : 80). Et alors, sur ce trajet des aller-retours, qui aurait le dernier mot? L'aller? Ou le retour? Nous répondons de commun accord avec Vladimir Jankelevitch : il n'y a pas de dernier mot, chaque mot étant, à l'infini, l'avant-dernier. Car l'aller et le retour sont finalement une seule et même chose, car aller signifie retourner à l'infini, en fait, il n'y aura jamais de dernier mot. Le circuit fermé se situe dans la continuation d'expériences antérieures dans un avenir ouvert. Le cercle ne se ferme pas (Jankélévitch 1998 : 267, 270) :

Il doit calculer ses pas, pas, pas pour passer le seuil
avec le pied droit
Elle doit être chaude
Il-prit-de-l'air-dans-la-poitrine-et-ouvra (Goma 2007: 197-198)[1].

BIBLIOGRAPHY

Brodsky 2011: Joseph Brodsky, *Mai mult decît unu* (Moins d'un), Préface, traduction et notes de Marina Vraciu,Ideea Europeană, Bucarest.

Cordoș 2003: Sanda Cordoș, *După treizeci de ani și o revoluție* (Après trente ans et une révolution), dans le volume *În lumea nouă* (Dans le nouveau monde), Maison d'édition Dacia, Cluj-Napoca.

Goma 1991: Paul Goma, *Scriitorul român*...(L'écrivain roumain...), entrevue réalisée par Ruxandra Cesereanu, dans « Steaua », no 8.

Goma 1992: Paul Goma, dans « Vatra », Paul Goma. À propos de « Ostinato » et autres (III), Dialogue, no 6.

Goma 2007: Paul Goma, *Ostinato*, 2[e]édition, Anamarol, Bucarest.

Goma 2010: Paul Goma, *Scrìsuri I (1971-1989), Bio-Bibliografie, interviuri, dialoguri, articole* (Écritures I (1971 1989), Biobibliographie, entrevues, dialogues, articles), Maison d'édition Curtea Veche, Bucarest.

Jankélévitch 1997: Vladimir Jankélévitch, *Paradoxul moralei* (Le paradoxe de la morale), Traduit par Janina Ianoși, Épilogue par Ion Ianoși, Maison d'édition Echinox, Cluj-Napoca.

Jankélévitch 1998: Vladimir Jankélévitch, *Ireversibilul și nostalgia* (L'irréversible et la nostalgie), Traduit par Vasile Tonoiu, Épilogue par Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, Bucarest.

Lovinescu 1990: Monica Lovinescu, *Epilog deschis* (Épilogue ouvert),dans *Unde scurte. Jurnal indirect I* (Ondes courtes. Journal indirect I), Humanitas, Bucarest.

Ricœur 2001: Paul Ricœur, *Memoria, istoria, uitarea* (La mémoire, l'histoire, l'oubli), Traduit par Ilie Gyurcsiket, Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timișoara.

[1] Étude publiée dans le volume *Paul Goma: Un scriitor între revoltă și nostalgie* (Paul Goma: Un écrivain entre révolte et nostalgie), Limes, Floreşti-Cluj, 2019.

THE POLITICIZATION OF ROMAN SATIRE. LUCILIUS AND THE ROMAN REPUBLIC

Roxana Maria Lăzărescu
PhD, University of Konstanz, Germany

Abstract: This paper seeks to offer a critical overview of the Lucilianic satire and its relation to the political environment. As a high social person in Rome, Lucilius had all the possibilities to become a political figure, but he preferred to play a secondary role, writing verses which were meant to instruct their audience, and had the capacity to provoke laughter. Literary bombast, luxury, avarice, hypocrisy were all attributes that constituted Lucilius` target in its complex intentionality, both moral and political. The poetical interaction with the political spectrum will be observed and questioned in order to demonstrate the functionality of satire in the time of Roman Republic. Language and thematic are the main indicators of auctorial intentionality, which will facilitated the interpretative scheme, along with the contextual overlook that will contribute to the clearer understanding of the satirical message. Thereupon, this article aims to indicate, designate, and explain the satirist`s implication into the political development, stressing on the idea that the confidence and the libertas of Lucilius` satires made a deep impression on later readers, simultaneously demonstrating that his poetical work has been effective.

Keywords: satire, politics, Roman Republic, Lucilius, influence.

Literature was primarily used by the Romans to communicate laws or to formulate religious aspects until the time of Ennius, when we have the first records of a political writing. According to Varro`s chronology, Rome`s Republic was 250 years old when the first literary writing was recorded. The introduction of literature was almost concomitant with the beginning of politic-historical writings, since we are setting the starting point in the historical epic of Ennius[1]. Along with the war stories (e.g. *Annales* I.72-91 Skutsch; 105-9 Sk. etc.), Ennius recalls political facts, celebrating Fabius Cunctator, Pyrrhus, and Appius Claudius[2]. A significant literary innovation in Latin language literature was the verse satire of Lucilius, friend and member of the intellectual circle of Scipio Aemilianus. Even if these first satires are not composed in same manner as the hexameter poems of Horace, the surviving fragments are parody and political invective. Lucilius` satires are an interesting mixture of literary critique, rhetorical parody, and political analyse.

Lust and *lore*, pleasure and instruction, seems to be one of the main key concepts used by early Roman satirist in the process of gaining influence over their auditorium. The Roman cultural pragmatism provides us the ground to assume that literature wasn`t written only for the beauty of it, but for a further aim: entertainment, moral shaping of society, influencing political and philosophical ideologies. The surface of the text is discoverable by a close

[1] In *Brutus: On Distinguished Orators*, Cicero praises the eloquence of Ennius by starting his own literary discourse with an excerpt from his work. Two other authors, Livius Andronicus and Naevius, are acknowledged by Cicero, but their literary performance is too fragmentary and little known in order to make clear distinctions. Livius Andronicus is known for adapting Greek dramas, while Naevius has a preference for comic descriptions (e.g. *Com.* 74-79). Some political verses of Naevius are recorded in connection with the powerful Metelli and the freedom of speech (*Com.* 69-71), but these lines are too few in number to attest and be able to construct a proving point that concerns the politicization of early Roman literature.
[2] *Annales*, I.363-4 Sk.; 183-90 Sk., 199-200 Sk.

contextual reading of the text, stressing on the idea that the satirist is developing a literary persona that has the power to influence its audience.

The fragments of the 30 books that he wrote are discussing a wide range of targets: literary bombast, religion, hypocrisy, sexuality, friendship, ethics, politics, etc., but no sustained pattern of themes appears clearly from the fragments. What becomes an auctorial paradigm is the personal involvement of the satirist into its own compositions. Lucilius employed and handled the liberties of a private Roman citizen under the Republic, a sensitive problematic in the political area. His socio-political position was secured by its own high social status and his wealthy friends, mainly by Scipio Aemilianus. How Lucilius exploited his subject is a matter of literary intuition. Personal engagement could be observed in some verses: *Amicos hodie cum improbo illo audivimus Lucilio advocasse* (*Sat. III*: 929-30 W)[3]; *Nunc itidem populo ... his cum scriptoribus; voluimus capere animum illorum* (*Sat. VI:* 720-1 W)[4]; *Ego si, qui sum et quo folliculo nunc sum indutus, non queo …* (*Sat XXVI :* 691 W)[5]. Regardless of the method of implication (the announcement of an invitation, the emphasizing of a belief or of a satisfaction), Lucilius introduces into his satirical speech indicators of personal involvement. His literary *persona* partly becomes a self-reflection and accentuates Lucilius` own association with Rome, as it is highlighted by the *Handbuch der latteinischen Literatur der Antike*, in connection with the satirist involvement into his own political time:

Die Satiren des Lucilius zeugen in einer Zeit erheblicher innenpolitischer Spannungen und sozialer Konflikte einerseits vom starkem Individualismus einer unamhängigen Persönlichkeit, andererseits von grossem politischen und gesellschaftlichen Engagement. (R. Herzog, P.L. Schmidt. 2002. 316)

The 6th Book of satires, written probably about 115 BC, includes references to contemporaneous aspects regarding the political life. This satirical description is made through an antagonist construction which reflects the status of *optimates* in comparison with *populares*, as in the case of a political speech against the nobles: ``Wickedness and wantonness and prodigality takes hold of these men`` (*Sat.* VI:269), or ``For they (*the nobles*) look upon them (*the common folk*) as attacking their property and passing into it by marriage`` (*Sat.* VI:272). Another comparison is made probably between the democrat (C. Memmius ?) and C. Gracchus[6]: ``All this, I say, will he roar and yell from the platform, running to and fro like Ancarius and halooing loudly.`` (*Sat*. VI:273-4). It is probably an allusion to a disapproval made by a democratic leader, ether L. Licinius Crassus or Q. Mucius Scaevola, towards an aristocratic immorality (Coffey. 1989: 44). Two aspects are firmly emphasized: the morality of aristocrats and the political play. These two paradigms seem to co-exist, which leads us towards the conclusion that the satirical intention was to accentuate the necessity of morals in politics. A second facet is revealed by contextualizing this satire and by observing the author`s biography. Considering that he was well aware of aristocracy`s habits (while being himself a part of it) and having strong connections with politicians (as a friend of Scipio Aemilianus) we may suppose that these fragments are meant to offer a poetical support to his friends. By sustaining the cause of his friends, Lucilius exonerates their faults and makes out of poetry a method of propagating a personal conviction. Towards Scipio he has a complimentary discourse, as it could be seen from the *text corpus*, where we can find a great number of verses concerned with his figure, as for example in the 11th book of satires:

[3] ``We have heard that he has invited some friends including that rascal Lucilius``.
[4] ``Now likewise … the people together with such writers as these; I wanted to take their fancy``.
[5] ``If, being what I am and in the hush in which I am clothed, I cannot for my part …``.
[6] Cf. *Remains of old Latin*: 85; Coffey. 1989: 44.

I. On Scipio Aemilianus.

(a) On the censorship of Scipio and Mummius (B.C. 142):

Gellius: From the eleventh book of Lucilius there are the lines-

The villain Asellus laid to the charge of the great son o` Scipio`s house, that when he was censor it was a bad an unlucky period. (*Sat.* XI:424-5)

Or

(b) *On Scipio in Spain; at Numantia* (134-3 B.C.)

Nonius: `Meret`, serves as a soldier … the same poem in the eleventh book-

``He has been serving many years already with us in the land of Spain. (*Sat.* XI:426-7).

The first paragraph is referring to the censorship of Scipio and Mummius, a period characterized by luxury and immorality. Scipio made an attempt to strive it and exercised a stern censorship, particularly in the case of Tiberius Claudius Asellus. Cicero also recalls their animosities:

To the same purpose proverbs may be applied; as in the joke of Scipio, when Asellus was boasting that while he had served in the army, he had marched through all the provinces, `Drive an ass, etc.` Such jokes, as they cannot, if any change is made in the words of them, retain the same grace, are necessarily considered as depending, not on the matter, but on the mere expression. (Cicero, *De Or.* 2.258)

An acrimony between them might have led to Asellus` accusation of treason on Scipio`s account. The unlucky period to which Lucilius is referring to as *lustrum* describes the five-year interval between the openings of two censorships[7], when 141 BC would be considered the end-year of Scipio`s and Mummius` lustrum, according to Titus Livius (Liv. *Per.* 54). The veridity of this political act is emphasized by Cicero, who also recalls the enmity between the two statesmen:

Or, as Africanus said to Asellus, who objected to him that an unfortunate lustration occurred in his censorship. `Do not wonder; for he who restored you to the rights of a citizen, completed the lustration and sacrifices the bull` There was a tacit suspicion, that Mummius seemed to have laid the state under the necessity of expiation by removing the mark of ignominy from Asellus. (Cicero, *De Or.* 2.268).

Scipio`s prosecution in 140 BC led to Aurelius Cotta`s prosecution in 138 BC[8]. In the same time, Lucilius began the writing of his 11th book of satires, probably dedicated to a certain Pacenius, which the author addresses in the following lines: `The old man Lucius Cotta, my dear Pacenius, the father of this fat fellow, was a great trickster, a taker of bribes, pliant for paying no one.` (*Sat.* XI:440-2). This Lucius Aurelius Cotta[9], consul in 119 BC with Lucius Caecilius Metellus Dalmaticus, was a member of the Plebeian *gens Aurelia*, known for the fact that he militated for the reform of voting booths, intending to reduce the influence of the *optimates*. His opponent, Marius, won and he was imprisoned. Lucilius is pointing directly by naming an opponent of Scipio Aemilianus. The invective is revealed by observing the relationship of Lucius Cotta with Scipio Aemilianus. Cotta was the opponent of Marius, while Marius was a protégée of Scipio. Due to this indirect connection, we may trace

[7] This purification (lustration) of the whole Roman people was performed by one of the censors in the *Campus Martius* after the procedure of taking the census was completed. Due to the fact that this purification was made only once in five years the period of time between two lustra was also referred to as *lustrum*. Cf. Katja Moede, ``Reliefs, Public and private` in Jörg Rüpke (ed). *Companion to Roman Religion*. 2007. USA:Blackwell. 170-1.

[8] The prosecution is mentioned in Titus Livius *Oxyrhynchus*, Liber LV. 210.

[9] Not to be confused with his father who had the same name and political position (Lucius Aurelius Cotta, Roman consul in 144 BC). Cf. T. Robert S. Broughton. *The Magistrates of the Roman* Republic. Vol. I. 1951. New York: American Philological Association. p. 525.

it by literary testimony. According to Plutarch, during a conversation after dinner someone asked Scipio where the Romans could find a worthy successor to him. The younger Scipio replayed, tapping on Marius shoulder `Here, perhaps` (Plutarch, *Life of Marius*, 3). Due to this political animosity, we may assume that Lucilius was referring to Lucius Cotta as *tricones* (trickster) in order to justify Scipio` preferences and probably, the later condemnation. The following lines are continuing in the same note: `I`ve no use for this lecher, no use for this bail-bound trickster` (*Sat.* XI: 443). Therefore, we may conclude that Lucilius was in urge to strengthen Scipio Aemilianus political position by propagating an image that serves its aim.

Lucilius` poetical urge to defend Scipio is demonstrated by his tendency to exaggerate, as in the case of Ecbatana and Babylon mention: `I will go as envoy to the king, to Rhodes, to Ecbatana and Babylon. I will take a pinnace` (*Sat.* II.495-6). The referral to Ecbatana and Babylon as eastern journey destinations could be a subversive and meticulously inserted detail in Lucilius` satires. Ecbatana, a city that was captured far back in 330 BC, and Babylon, a city in ruin by the time mentioned, were not of high concerned in those Republican times. It is hard to assume that a statesman would have made such a long journey to the East[10] without a serious ground; if the journey would have been real it can be considered an obsolete political move. This was probably an imaginative journey that has the function to recall great past events which could be associated with a present event: a victory over the enemy. Since the big wars in East and West were in development for years, the population encountered various difficulties and they were disapproving a continuous military action.

Of current concern were the military actions in Hispania, and Scipio was concentrating on restoring the discipline in a place where everyone was losing hope. One of the main actions was to forbid the luxuries the troops had become accustomed to. This policy was sustained by Lucilius, who is said to have taken part in the Hispanian service, probably between 139-134. Lucilius presence in Hispania is recorded in his satires by some detailed descriptions: ``(The Lusitanians?) That their head was tossed about, their forelocks floated about on high, let loose upon their foreheards, as was their manner`` (*Sat.* VIII.321-2), and: ``five lances, the light-armed and skirmishers with a little golden circlet`` (*Sat.* VIII.323). Contemporaneously with the Lusitanian war was the Numantine war, *Bellum Numantinum*[11], also recalled by Lucilius as immediate concern: ``He has been serving many years already with us in the land of Spain`` (*Sat.* XI. 426-7) or ``Tell of modern wars: […] Make a loud noise about Popillius` battle,/ And sing the exploits of Cornelius`` (*Sat.* XXVI.714). Heavy Roman losses led to Numantine siege and Scipio was regarded as a politician that will bring peace, in comparison with Popillius Laenas, consul of the Roman Republic in 172 and 158 BC, who was defeated in 138 BC by the Numantines[12]. Five years later, in 133 BC, Scipio laid low the Numantines and took the name of the province, becoming Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus Numantinus. Scipio`s mission wasn`t easy, as Lucilius underlines later on: ``In throwing up a mound, if there is any need to bring up penthouses, they take pains first to apply quickly`` (*Sat.* XXVI.715-6). The comparison is constructed in detriment of the former consul, *Pererepa pugnam Popili* (*Sat.* XXVI: 714) versus *Facta*

[10] Between 140-139 Scipio went into a major journey in the eastern Mediterannean, but it is hard to believe that he actually visited Ecbatana and Babylon, two points of no interest for the Romans. On Scipio politics concerning the east: Hermann Bengtson. *Römische Geschichte. Republik und Kaiserzeit bis 284 .Chr.* München: C.H. Beck. 1995. 193-200.

[11] The war began in 154 BC and the first phase ended in 151, continuing in the 143 with a new insurrection in Numantia.

[12] The defeat is mentioned by Titus Livius, *Epit.* 55.

Corneli cane (*Sat.* XXVI:714). These complementary verses are constructed by inducing the idea according to which Scipio is totally distinct, so he needs a special treatment and consideration. Therefore, this dynamic image inserts the figure of Cornelius Scipio Aeminilianus in the league of the new men who will bring victory and finally peace.

Lucilius implication in the Numantine war was personal, while Lucilius adjoined the war, being in close relation with Scipio Aemilianus. In Spain, Lucilius seems to have helped Scipio with money and with soldiership (Plutarch, *Apophth. Scip. Min. 15*)[13], therefore, it is plausible that Lucilius might have seen Scipio`s triumph in 132 and could have propagate his politico-military image. The sequel resides in the beginning of Lucilius`s writing career (*Vellei*.II. 9.4)[14], with a first book of satires completed around 131 BC. Scipio`s policy is almost directly followed by Lucilius in his satires, not only in relation with the Hispanic wars, but also with the reforms made by Tiberius Gracchus, one of the first prominent member of the Populares. The massive redistribution of land began by Tiberius didn`t affect Lucilius personally, since we do not see sharp and frequent allusions to this act, but he must have been interested by Tiberius` support in offering Roman citizenship to Italian allies. The satirist sees it as an age of controversies and altercation, an observation made through an advice, also constructed in a comparative versification: ``and because you transfer yourself from fierce storms into calm`` (*Sat.* XXVI. 717). Therefore, the recall of history is better because it brings peace of mind, distancing itself from the turbulent and agitated recent history. Once again, Lucilius makes satirical comparisons in order to reflect the deficiencies of the adversary and the qualities of his supporter (storm and noise versus calm and peace). Virulent descriptions are also used while speaking about the opponent, as in the case of Lucius Tubulus (praetor known for receiving bribes while he was a judge), Lentulus Lupus, or Carbo:

> If ever Lucius Tubulus, if Lupus or Carbo - or Neptune`s son,
> as Lucilius says –
> had thought that there are gods, would he have been such an oath breaker,
> or-
> a man so foul? (*Sat.* 1138-41).

The fierce is justified if we take under consideration that C. Papirius Carbo, a friend and supporter of Tiberius Gracchus, who was suspected to take part into Scipio`s murder.

Besides the recollection of his personal experience, Lucilius went far ahead of his predecessors by putting together literature, history, politics, and Roman life. His Roman testimony is not only a piece of innovative genre, but a political testimony made through amical support. If this *amicitia* was a result of a patron-poet relationship is a subsidiary problematic, less important in this inquiry. In conclusion, we may underline the importance of Lucilius as the first Roman satirist that introduced political life into poetry, and used it as a tool of *persuatio*.

BIBLIOGRAPHY

Bengtson. Hermann. 1995. *Römische Geschichte. Republik und Kaiserzeit bis 284 .Chr*. München: C.H. Beck.

[13] Cf. Ursula Gärtner. *Lucilius und die Freundschaft*, p.104 in Gesine Manuwald (Hrsg.). *Zetemata. Monographien zur Klassischen Altertumwissenschaft*. Heft 110. *Der Satiriker Lucilius und seine Zeit*. Verlag C.H. Beck. München. 2001.

[14] There is no evidence that Lucilius has been writing satires before the Numantine War.

Broughton. S. Robert. T. 1951. *The Magistrates of the Roman* Republic. *Vol. I. 509 B.C. – 100 B.C.* New York: American Philological Association. 525.

Broughton. S. Robert. T. 1952. *The Magistrates of the Roman Republic*. *vol. II. 90 B.C. -31 B.C.* New York: American Philological Association.

Coffey. Michael. 1989. *Roman Satire*. Bristol: Bristol Classical Press.

Herzog. R. Schmidt L.P. Suerbaum. W. Blänsdorf. J. Lefevre E. Liebs. D (Hgg.). 2002. *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. Bd. 1: Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr*. München: C.H. Beck.

Moede. Katja. 2007. ``Reliefs, Public and private``. p. 170-1. in Rüpke. Jörg (ed). *Companion to Roman Religion*. USA:Blackwell.

Gärtner. Ursula. 2001. *Lucilius und die Freundschaft*, p.104 in Gesine Manuwald (Hrsg.). *Zetemata*. *Monographien zur Klassischen Altertumwissenschaft*. Heft 110. *Der Satiriker Lucilius und seine Zeit*. München: C.H. Beck.

Warmington. E.H. Hist. S. 1938. *Remains of Old Latin*. In four volumes. III. *Lucilius. The Twelve Tables*. London: William Heinemann. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

THE ROLE OF SYMBOLS IN *THE INTERVIEW* BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frăţilă-Nichita
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The corpus of our research stands within the text entitled The Interview, a unique poem written in prose, a poem which is not a conventional realistic novel, formed by 26 short chapters, published in French two years before the death of the author. The volume was published in Romanian in 1989 together with Eleven stories, with a preface written by the critic Ion Pop. In his introductory note, Barbu Brezianu mentions the fact the writing is about the last text, published by Mayenne in 1944, with a limited edition and needing a special authorization to pass the censorship. In Romania, Colomba Voronca, the writer's wife, allowed the publication of this literary work, granting the great audience the possibility of knowing it.

Keywords: literary avant-garde, symbolism, poem in prose, fantastic, Genesis of the World

Scurtă bibliografie

Ilarie Voronca (pe numele real Eduard Marcus) s-a născut la 31 decembrie 1903, la Brăila şi a decedat la 8 aprilie 1946, la Paris. Acesta a fost un poet evreu român de avangardă, promotorul revistelor *75 HP* și *Integral* și al mișcării integraliste. Voronca a mai semnat sub pseudonimele Alex Cernat și Roneiro Valcia[1], însă acestea au fost foarte puţin utilizate de poet.

Astfel, studiile dedicate lui Ilarie Voronca menţionează ca dată a naşterii poetului ziua în care acesta a fost înscris în Registrul stării civile, adică 18/31 decembrie 1903. Ori adevărul este că, în dimineaţa zilei de 17/30 decembrie 1903, înainte de cântatul cocoşilor, în locuinţa închiriată de soţul său, Isidor Marcus, pe strada Tâmplarilor, la nr.5, doamna Cecilia Marcus a adus pe lume doi gemeni: o fată, botezată Adine, decedată la scurt timp de la naştere, şi un băiat, Eduard, viitorul poet. O altă informaţie se referă la schimbarea numelui patronimic al poetului din "Marcus" în "Ilarie-Voronca", spre a se numi "Eduard Ilarie Voronca". Aceasta s-a făcut în baza deciziei Consiliului de miniştri din 4 octombrie 1928.

[1] http://ro.wikipedia.org/wiki/Ilarie_Voronca

Începuturile literare sunt legate de activitatea la cenaclul literar *Sburătorul* condus de Eugen Lovinescu. Debutează cu versuri simboliste influenţate de George Bacovia. La doar un an de la debutul editorial aderă la atitudinea pragmatic inovatoare cuprinsă în *Manifestul către tinerime* al revistei *Contimporanul*, publică cu Victor Brauner şi Ştefan Roll publicaţia avangardistă *75 HP* (din care apare un singur număr). În 1927 apare la Paris poemul *Colomba*, cu două portrete de Robert Delaunay, care marchează o nouă tendinţă în scrisul lui Voronca. Poetul părăseşte constructivismul şi intră în sfera de influenţă a suprarealismului, mişcare concretizată prin onirismul imaginii. Ritmul publicării plachetelor de versuri este foarte susţinut şi el nu încetineşte nici după stabilirea poetului în Franţa în 1933, de unde păstrează legături strânse cu viaţa literară din România.

Poate reprezenta interes şi faptul că, la 1 iulie 1936, Eduard Ilarie-Voronca a părăsit religia mozaică, trecând la religia ortodoxă.[2] După această dată, creaţia sa aparţine spaţiului literar de adopţie: *L'Apprenti fantôme* (1938), *Beauté de ce monde* (1940), *Arbre* (1942), etc. Va participa la mişcarea de rezistenţă din Franţa, ca scriitor şi luptător. Face o vizită în ţară, unde este întâmpinat cu un entuziasm general (1938). Se sinucide în acelaşi an, la 8 aprilie, în Paris, în timp ce lucra la un *Manual al perfectei fericiri*.[3]

Introducere

De pretutindeni, eşti tu.

(Ilarie Voronca)[4]

Volumul *Interviul * Unsprezece povestiri* este unul de referinţă în opera lui Ilarie Voronca, făcând parte din cea publicată în limba franceză spre sfârşitul vieţii. Opera include un roman avangardist neconvenţional şi unsprezece povestiri originale în care autorul încearcă şi reuşeşte să suprindă şi să captiveze cititorul. Elementele tematice, structura lor, personajele şi simbolurile care se întrepătrund aduc în prim plan un univers halucinant şi iluzoriu. Această lume este populată cu fantasme neobişnuite, iar miraculosul caută să schiţeze eul profund al autorului.

[2] http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf

[3] www.wikipedia.ro

[4] Voronca Ilarie, *Interviul * Unsprezece povestiri*, Editura Cartea Românească, 1989, p. 179

Interviul şi *Unsprezece povestiri* fac parte dintr-o etapă distinctă a operei lui Voronca, atunci când acesta s-a stabilit în Franţa, în 1933. În aceeaşi perioadă au fost scrise şi operele *Lord Duveen ou l'Invisible à la portée de tous – Lord Duveen sau nevăzutul la îndemâna tuturor*, 1941; *La confession d'une âme fausse – Confesiunea unui suflet fals*, 1942; *La clé des realités – Cheia realităţilor*, 1944; *Henrika*, 1945 şi *Souvenirs de la planète Terre – Amintiri de pe planeta Pământ*, 1945.

În prefaţa volumului *Interviul * Unsprezece povestiri*, criticul Ion Pop realizează o incursiune în proza lui Voronca, subliniind că acesta abandonează latura programatică şi eseistică în favoarea poemului în proză şi a povestirii fantastice. În *Interviul*, personajul principal, Domnul Vaillant, este purtat într-un univers fantasmagoric de către Creator cu un scop precis: acela de a se iniţia în tainele creaţiei ca formă de expresie, dar şi a propriei lumi interioare. Circumstanţele în care are loc acţiunea sunt extraordinare, iar evenimentele se succed într-un ritm uimitor. Reporterul trebuie să treacă prin acele experienţe pentru ca la final să fie un alt om, cu o altă viziune asupra vieţii.

Rolul simbolurilor în *Interviul*

Totul este un poem sau nimic.

(Ilarie Voronca)[5]

În rândurile care urmează ne propunem să analizăm simbolurile din *Interviul*. Scopul nostru este acela de a descoperi şi releva care sunt simbolurile ce apar în structura textului şi rolul lor în transmiterea ideilor. Remarcăm faptul că Voronca utilizează un întreg sistem simbolistic, marcând o materializare a viziunilor literare cu ajutorul figurilor de stil. Vom arăta că autorul este conştient de puterea limbajului şi că el caută să surprindă cititorul cu imagini insolite, având în acelaşi timp dorinţa de a scoate în evidenţă traseul iniţiatic al personajului principal. Astfel, interviul propriu-zis devine o înlănţuire de metafore, personificări şi comparaţii care transformă o întâlnire dintre două personaje extraordinare într-o incursiune metamorfozată.

Corpusul cercetării noastre constă în textul *Interviul*, un poem inedit în proză care nu este un roman convenţional de tip realist, format din 26 de capitole scurte, publicat în limba franceză cu doi ani înaintea morţii autorului. Volumul a fost editat în limba română în 1989

[5] Voronca, Ilarie, *Act de prezenţă*, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 95

împreună cu cele *Unsprezece povestiri*, fiind prefaţat de criticul Ion Pop. În nota sa introductivă, Barbu Brezianu menţionează faptul că este vorba despre ultimul text, publicat la Mayenne în 1944, cu un tiraj redus şi care a avut nevoie de o autorizaţie specială pentru a putea trece de cenzură. În România, Colomba Voronca, soţia scriitorului, a permis publicarea acestei opere, permiţând marelui public să o cunoască.

Astfel, Ilarie Voronca este un reporter care are misiunea de a lua un interviu unui sculptor celebru. Acest al doilea personaj care este descoperit cititorului este, fără îndoială, Constantin Brâncuşi, dar acest lucru nu este sigur decât la sfârşit. Textul este de fapt rezultatul mutual şi fantasmagoric al unei relaţii reale între Voronca şi Brâncuşi, fiind cunoscut faptul că sculptorul a realizat trei desene pentru volumul *Plante şi animale*. După Barbu Brezianu, gestul său nu a fost niciodată repetat pentru un alt scriitor, ceea ce ne dă certitudinea unei relaţii profunde şi speciale între cei doi artişti.

Autorul a creat un personaj expresiv în persoana propriei fiinţe, un personaj care trăieşte o experienţă ieşită din comun şi care este martorul unor circumstanţe excepţionale. Brâncuşi este văzut precum un fel de ,,creator,, care ştie tot şi care însoţeşte poetul pe parcursul traseului său iniţiatic, prezentându-i o lume magică. Într-o dedicaţie scrisă în 1928 pe volumul *Ulise,* Voronca a evocat starea de spirit care exista în casa sculptorului:

> *o tăcere cu o lumină de cristal (...) unde viaţa, ca o stalactită, se întăreşte în peştera din noi.*[6]

Prefaţa operei vorbeşte despre o încercare a autorului de a exprima inexprimabilul,

> *anumite taine deosebit de grave pe care nu ai voie să le împărtăşeşti celor vii.*[7]

În primul rând, structura introducerii este în proză şi, apoi, în versuri. Scriitorul pregăteşte cititorul, menţionându-i faptul că urmează o aventură extraordinară trăită de el însuşi şi pe care o va arăta doar persoanelor care deschid cartea sa. Acest text este un fel de precursor într-un univers dintre cele mai stranii în care lumea este comparată cu scoici tăioase, iar autorul este identificat cu un pescar. Voronca se prezintă în faţa tuturor ca un poet, trasându-şi conturul autobiografic al figurii sale:

[6] Voronca, Ilarie, *Interviul * Unsprezece povestiri*, Cartea Românească, 1989, p. 23

[7] *Idem*, p. 25

culoarea figurii sale era creolă, degetele erau prelungi şi sensibile, având o bucurie de a trăi care nu a putut să fie ştearsă de nimeni şi de nimic.[8]

Scriitorul dă de asemenea detalii cu privire la locurile unde a lucrat, cât şi la preocupările sale: a fost alternativ *studentul din mansardă, muncitorul zilier, secretarul care îndură mâinile stăpânului, sluga, ziaristul fără de slujbă cutreierând redacţiile.*[9] Dar, în ciuda acestui parcurs, el menţionează faptul că a avut *momentele sale de fericire*.[10]

Voronca subliniază de asemenea dualitatea apartenenţei sale; sufletul său nu a fost niciodată limitat într-un singur loc, nu a rămas niciodată aproape de o singură femeie, nu a aparţinut niciodată unei singure limbi:

...am fost omul a două patrii: una de pământ, cealaltă de nouri;

A două femei: una de zăpadă şi vin, alta de ceaţă;

A două graiuri: unul de aci, celălalt dintr-un ţinut încă nelocalizat;[11]

Astfel, incursiunea labirintică este presărată cu simboluri obscure despre care vom vorbi mai departe. Poetul întreprinde o călătorie într-o ţară îndepărtată pentru a realiza un interviu. Autorul nu precizează numele ţării, dar credem că este vorba despre Franţa, cu capitala sa, Parisul. Tot ceea ce provenea din domenii precum artele, moda, iubirea sau reformele sociale *era influenţat de viaţa trepidantă a acestui oraş.*[12] Elementele care dau detalii preţioase în ceea ce priveşte locul concret sunt: *o ţară despre care se vorbea cu veneraţie*[13] şi faptul că *oraşul se întindea pe ambele maluri ale unui fluviu larg.*[14]

În primul capitol, Voronca nu indică numele personajului principal. Avem un text care se adresează la persoana întâi, cu o perspectivă într-un fel lirică, dar cu un ochi interior de o complexitate aparte, însă orientat către exterior. Autorul vede un Paris imens învăluit într-o

[8] *Idem*, p. 27
[9] *Idem*, p. 27
[10] *Idem*, p. 28
[11] *Idem*, p. 27
[12] *Idem*, p. 29
[13] *Idem*, p. 29
[14] *Idem*, p. 30

ceaţă înstelată[15], cu bulevarde largi pline de lumini şi foarte somptuos. El remarcă de asemenea frumuseţea incredibilă a femeilor şi este încântat de spectacole şi de muzica inedită. Artistul vine în contact cu o efervescenţă care ascundea de fapt un trecut fastuos. Oraşul este văzut ca *o plantă care se ramifică cu flori care năpădesc precum o spumă*[16], toate elementele sale aşteptând un vizitator curios să le descopere. Astfel, întâlnim un prim simbol pe care îl vom găsi în toate capitolele.

Toate capitolele care urmează marchează o incursiune constantă a unei viziuni a condiţiei umane într-un spaţiu de reflecţie metafizică. Este vorba despre un univers oniric al creaţiei artistice, un interval de timp care suprapune stări existenţiale pline de mister. Astfel, întâlnirea cu *creatorul, sculptorul munţilor*[17] este surprinzătoare. Ultimul său proiect era neobişnuit: *ultimul său proiect măreţ (...) era acela de a dăltui din cel mai înalt munte al planetei, o uriaşă statuie a omului.* Creatorul locuia *într-o vilă situată într-o mică insulă din mijlocul fluviului care se lărgea acolo foarte mult.*[18] Autorul traversează fluviul cu ajutorul unui luntraş şi, din acest moment, totul este îndreptat către o plutire spre lumea exterioară, dar cu o conştiinţă autoreflexivă. Totul este un amestec de lumini şi de umbre. Numele personajului principal, ziaristul, apare acum şi este simbolic: *Domnul Vaillant*[19], acest cuvânt însemnând în limba franceză ,,curajos,viteaz,,.

Când vorbim de temporalitatea incursiunii spirituale, aceasta este labirintică, întotdeauna îndreptată spre trecut: *totul se petrecea cu trei sau patru sute de ani înainte de a fi văzut eu lumina zilei.*[20] În acelaşi timp, apar numeroase elemente misterioase: uşi întredeschise care se tânguiau, personaje stranii şi un grup de oameni care ieşea în curtea vilei, mergând cu capul înclinat, ca nişte servitori; totul era învăluit într-o lumină crepusculară, pe pereţi erau atârnate săbii vechi, case de păianjen erau peste tot, iar casa părea goală. Reporterul era aşteptat de către sculptor. Atelierul său era spaţios, având împrăştiate peste tot eboşe şi bucăţi de piatră.

[15] *Idem*, p. 30

[16] *Idem*, p. 30

[17] *Idem*, p. 32

[18] *Idem*, p. 32

[19] *Idem*, p. 33

[20] *Idem*, p. 34

Obiectele păreau animate: *jucării de copil se învecinau cu maşini de cusut, cu trompete ruginite, tobe sparte la mijloc, pupitre de şcolari, cu instrumente muzicale ca nişte guri ştirbe.*[21]

Acordul între starea de visare a autorului şi realitatea locului era pasiv. Simbolurile, care devin acum vizibile, sunt magice şi captivante. Legătura între creator şi creaţia sa devine un laitmotiv al întregului text. Astfel, un accent aparte este pus pe legătura empirică dintre procesul de creaţie al sculptorului şi geneza lumii. Brusc, vocea lui Brâncuşi devine cea a unui amfitrion care a cioplit munţi, râuri şi lacuri *ca nişte mari oglinzi presărate pe suprafaţa pământului.*[22]

Dar cum este sufletul sculptorului? Care sunt satisfacţiile şi decepţiile sale în legătură cu opera sa? Care sunt nostalgiile sale transpuse în creaţia sa? Vom descoperi răspunsul în paginile următoare ale *Interviului.*

Prin urmare, sculptorul dezvăluie cu sensibilitate reversul gloriei sale. El îi arată jurnalistului *mâinile lui aspre, cu degete scurte de chirurg.*[23] El mărturiseşte cu ajutorul unei noi chimii a cuvintelor starea sa de spirit şi conştiinţa sa artistică faţă de lucrurile create în cele şapte zile: pământul, apele, lumina, oamenii şi animalele. Acest alchimist al genezei poartă în libertatea sa de artist constrângerile interioare, o ruptură cu realitatea oamenilor care nu ştiu cum să îi interpreteze sculpturile. Acesta este un alt aspect care ne arată ritmul unei epoci de tensiuni spirituale. Oamenii nu ştiu cum să înţeleagă efortul său artistic. Romancierii, dramaturgii, poeţii au avut acelaşi destin, mărturiseşte creatorul. Şi, la final, toţi au fost de fapt uitaţi. Nimeni nu a observat parcursul său şi evoluţia gândurilor sale. Frumuseţea acestei lumi este aproape ireală, întrunind *farmecul gazelei, mireasma salcâmilor în floare, râsul cascadelor limpezi*[24], etc., dar în acelaşi timp ea a rămas în stadiul de eboşă pentru creator. Autenticitatea acestei lumi nu a transformat ignoranţa oamenilor în bucurie pentru că ei nu au văzut realitatea sublimă a operei în ea însăşi. Iată de ce, creatorul devine furios şi provoacă furtuni năpraznice asupra acestei fiinţe de lut. Scopul său a fost ca oamenii să vadă creaţia sa sacră: *strălucirea stelelor mele, cutezanţa munţilor*[25]. Dar oamenii nu au înţeles semnele date de sculptor lumii şi rezultatul a fost un fel de orbire faţă de creaţie. Consecinţa iremediabilă a

[21] *Idem*, p. 35

[22] *Idem*, p. 37

[23] *Idem*, p. 38

[24] *Idem*, p. 39

[25] *Idem*, p. 40

fost indiferenţa lui Dumnezeu care a refuzat să îi însoţească în continuare pe oameni pe drumurile lor.

Artistul dă detalii suprinzătoare jurnalistului: *lătratul l-am făcut înaintea câinilor, parfumul înaintea florilor, frigul, înaintea zăpezii, dogoarea, înaintea flăcării. Erau doar nişte încercări.*[26] Forma a reprezentat o altă problemă pentru creator întrucât acesta nu era hotărât cui să îi aparţină fiecare: *furnica, de pildă, avea la început forma şi dimensiunile calului. Câteva dintre aceste încercări mi-au scăpat din mâini şi au zbughit-o în adâncul mărilor. Scafandrii întâlnesc uneori asemenea stranii lighioane cu aripi de pasăre şi labe de mamifer.(...)*[27] Sculptorul continuă să dezvăluie în amănunt ceea ce a putut reieşi din laboratorul minţii sale : *Făcusem păsări şi peşte din piatră, în timp ce stâncile erau din pene şi puf (...) Trunchiurile astea mari, acoperite de sfori ca nişte pânze de păianjen te intrigă? Ai în faţă cele dintâi instrumente muzicale. Mai târziu am făcut din ele păduri şi de aceea fagul se tânguie uneori ca un violoncel, iar sălciile vibrează ca nişte clavire.*[28] Şi exemplele continuă.

Voronca vede de asemenea forme fără conţinut şi simte prezenţa unor personaje dintr-o altă dimensiune, mesageri ai infernului care aduc nelinişte şi halucinaţie: *Zăream acum nişte forme nedefinite: mulaje de braţe, de torsuri, de aripi întinse. Din tot acest amestec de lucruri moarte şi vii se desprindea grija constantă de perfecţiune. Într-un ungher sta eboşa unei mâini cu opt degete, pentru ca mai departe să nu aibă decât cinci. Păpuşi umane cu cap de pasăre se învecinau cu păsări cu cap de bivol, cu animale cu cap de om. M-am speriat de un chip cu trei perechi de ochi. Doi ochi sub frunte – acolo unde stau şi astăzi – doi pe obraji, doi pe bărbie.*[29] Autorul are impresia că se află în atelierul unui fabricant de jucării. Poate părea nesemnificativă înţelegerea măştilor acestor personaje adiacente, însă ele sunt de o extremă complexitate şi de o intensitate spirituală. Cititorul trebuie să cunoască de asemenea aceste oglinzi ascunse a personalităţii creatorului pentru a-i putea ghici persoana.

Trebuie mai întâi să ne amintim continuitatea trăsăturilor, pentru că în profunzime mistica poetului este identică cu cea a personajelor sale. În timpul întâlnirii cu creatorul, Voronca îşi

[26] *Idem*, p. 41

[27] *Idem*, p. 41

[28] *Idem*, p. 42

[29] *Idem*, p. 42

caută identitatea în toate aceste capricii ale imaginaţiei. Dar, această tehnică alegorică este în corespondenţă cu o realitate definită de autor. Metronomul său interior este semnificativ: este vorba de un fel de sentiment de poezie bazat pe o relaţie directă între un simbol şi sensurile sale. Un alt rol al acestor cuvinte-cheie este faptul că ele stabilesc contactul între suflet şi limbaj, întrucât acest exerciţiu realizează în fapt coerenţa textuală. În această incursiune, creatorul realizează un fel de filozofie a fiinţei umane, fiind conştient de misiunea sa în viaţa domnului Vaillant. Astfel, el dă personajului neiniţiat definiţia artistului de geniu, a artistului absolut: Dumnezeu.

Căci, cea mai importantă a fost crearea omului. Această temă biblică ne arată o altă perspectivă a unui Dumnezeu indecis. Forma pe care urma să o dea omului a pus probleme creatorului: pentru început, el a ales ca omul să aibă *o singură faţă, un singur nas, un singur ochi, un singur braţ şi un singur picior.*[30]

Dar, într-un final sculptorul a decis să creeze o fiinţă cu doi ochi, două urechi, două braţe, două picioare, dar cu un singur chip, o persoană care este rezultatul uniunii a două creaturi. Astfel, noi găsim aici prezent mitul androginului, o fiinţă umană mitologică, având în sine o dublă esenţă. Dumnezeu este mulţumit de această formă, dar este conştient că cele două părţi nu sunt întotdeauna omogene. Acesta este un alt motiv pentru care omul trebuie să se cunoască pe sine însuşi, *să devină mai îngăduitor cu aproapele său*[31], aceasta fiind singura modalitate de a trăi sub semnul dublului şi multiplului. Gândurile de satisfacţie sunt în contradicţie cu atitudinea creatorului şi acesta este faptul care ne dă un alt indiciu important: în realitate, Dumnezeu este *preocupat şi mâhnit de soarta umanităţii şi de soarta omului.*[32] Oamenii speră la o iubire absolută, pe care nu o găsesc niciodată, însă au posibilitatea de a renaşte precum pasărea Phoenix: *tânjesc după o dragoste de care nu au parte, inventă o frumuseţe ce renaşte precum pasărea Phoenix din propria lor cenuşă.*[33] Artistul mărturiseşte, ca şi cum ar vorbi cu propria persoană, că dorinţa sa ascunsă e aceea de a-l salva pe om de la

[30] *Idem*, p. 43

[31] *Idem*, p. 43

[32] *Idem*, p. 43

[33] *Idem*, p. 44

distrugere: *poate îi voi salva de la pieire.*[34] Ziaristul este aproape hipnotizat de vocea lui Brâncuşi şi face tot ceea ce acesta îi cere. *Vino, îmi spuse creatorul, şi l-am urmat afară.*[35]

Sufletul reporterului devine nostalgic, plin de amintiri magice cu prietenii săi poeţi, parcurge anii copilăriei sale, în perioada în care doar *zborul spre lumină*[36] conta, atunci când totul era senin. *Procesiuni multicolore treceau pe sub portaluri şi arcuri de triumf. Şi în depărtări, ca o certitudine a spiritului, plutea zborul de ametist şi de spume al oceanului. Caleidoscop magic al copilăriei!Aveam să te regăsesc, adolescent şi chiar adult, în euforia băilor de soare şi de mare. Îmi aminteam de cei câţiva ani petrecuţi într-un oraş situat pe malurile Mediteranei.*[37] Astfel, în melancolia sa, apare imaginea părinţilor şi fraţilor, oraşul natal, Brăila, cu ambianţa sa provincială. Într-o altă ipostază el se simte un străin, având mii de temeri.

Găsim, de asemenea, numeroase cuvinte-simbol: destinul, visul, amintirea, oraşul, marea, timpul, personajul, noaptea, muzica, culorile, vidul, etc. În acelaşi timp, în iniţierea sa, jurnalistul traversează mai multe vieţi, transformându-se în diverse forme: într-un vânt, *un nouraş lipsit de experienţă*[38], o umbră slabă, un ac de ceas, un scurt-circuit, un somn, un lacăt, un calendar, un tunel, o muscă, un copac, o aromă, un miros de lemn, etc. Astfel, *mitul reîncarnării* este prezent şi ne oferă alte indicii cu privire la puterea de transformare a unui suflet. Autorul subliniază că este vorba despre predestinare în toate aceste forme de existenţă. Imposibilitatea de a se reintegra într-o lume din care ieşise, rămâne o suferinţă pentru Voronca. Totul se petrecea ca într-un vis şi jurnalistul începe să aibă puteri extraordinare, asemănătoare creatorului: *umblam fără să ating pământul. Efectiv, toate eforturile mele de a adera la pământ erau zadarnice. Aveam impresia că voiam să mă afund într-o materie ce rezista apăsării mele şi mă menţinea la suprafaţă. Călcam prin aer ca şi cum aş fi călcat pe apă.*[39] După aceasta, sculptorul îi comunică lui Voronca faptul că domnul Vaillant şi-a pierdut viaţa într-un accident de tren, surpriza fiind aceea că a avut chiar posibilitatea să vadă scena. Câteva amintiri sunt scoase la licitaţie împreună cu alte obiecte ale lui Vaillant.

[34] *Idem*, p. 44

[35] *Idem*, p. 50

[36] *Idem*, p. 51

[37] *Idem*, p. 51

[38] *Idem*, p. 84

[39] *Idem*, p. 123

Toate detaliile sunt astfel metamorfozate şi textul pare că face o trimitere subtilă la istoria lui Iona, care este, conform poveştii, înghiţit de un peşte imens. Tot astfel, există oameni care îşi sfârşesc viaţa fără să îşi împlinească visurile: *n-aţi văzut în burta spintecată a unei păsări acele mici sfere galbene ca un şirag de mărgăritare mari, ori ca un şirag de chihlimbar, ce nu sunt decât ouăle incomplet formate şi neouate încă? Tot astfel, în câte unii din noi rămân, atunci când se săvârşesc din viaţă, câteva speranţe neîmplinite.*[40]

În ultimul capitol, autorul speră la o femeie adorabilă şi adresează, în mod retoric, o întrebare fundamentală pentru condiţia umană: *căzând în genunchi strigai: ,,Iubire, unde eşti tu iubire?,,*[41] Şi continuă cu o concluzie tristă: *zadarnic întind mâinile. Fiindcă nu mâini întâlnesc, ci arme.*[42] Voronca simte nevoia mâinilor unui frate. El consideră că a devenit o jucărie în mâna unui vrăjitor malefic şi îşi doreşte să plece cât mai repede din această capitală blestemată. Jurnalistul părăseşte capitala cu un tren şi coboară într-o gară în care era o atmosferă de sărbătoare. Brusc, autorul simte prezenţa morţilor şi a sfinţilor pretutindeni; era sărbătoarea lor şi *morţii răspund dragostei noastre şi veghează asupra oraşului.*[43] Astfel, ei făceau pace cu cei care trăiau. Misiunea de a-l cunoaşte pe sculptorul lumii fusese îndeplinită. Concluzia revelatoare este aceea că a cunoscut un artist unic, un creator al unei lumi fantastice care se simte foarte singur şi uitat. Prezenţa morţilor a influenţat autorul să înţeleagă mai bine această incursiune şi să iubească tot ceea ce i-a fost revelat.

Concluzii

În *Interviul*, Voronca utilizează tehnica reportajului metamorfozat, unde întâlnim o combinaţie stranie de cuvinte-simbol. Noutatea limbajului este impresionantă şi dimensiunea prospectivă a textului încearcă un nou teren lingvistic. Autorul devine realizatorul unui film autentic, perfect conştient de rolul său. Astfel, cititorul descoperă o *ars combinatoria* de excepţie. Fotografia scriiturii tradiţionale, întotdeauna aceeaşi, s-a developat într-o umbră de vitalitate cu ajutorul construcţiilor lingvistice moderne. Hazardul libertăţii de expresie este fără îndoială aparte.

[40] *Idem*, p. 129

[41] *Idem*, p. 132

[42] *Idem*, p. 133

[43] *Idem*, p. 135

Această incursiune ne dă adevărate fragmente de viziune existenţială, pentru că ea transmite patosul retoric al unui mare artist. Dinamismul absolut al spiritului creator, obsesia ieşirii din stereotipiile limbajului, autenticitatea acestui poet integralist fac din acest text o călătorie în noi înşine. Pentru că el integrează tradiţia culturală a literaturii clasice cu aspiraţiile literare avangardiste, putem cunoaşte exigenţele programatice ale acestei noi mişcări artistice. Spontaneitatea şi mobilitatea cuvintelor, sensurile multiplicate, expresiile figurate, toate sunt mijloace figurate de expresie.

Teme precum singurătatea, visul, experienţele interiorizate ale iubirii, precaritatea condiţiei umane, accentele fanteziste, stilul anticonvenţional, portretizarea personajelor, mecanismele de culise ale discuţiei sunt măşti literare pentru sufletul lui Voronca. Cititorul găseşte de asemenea în evoluţia textului un fel de confesiune elegiacă a creatorului, pentru că el nu ştie să se apere de implicare. El vorbeşte nu doar de operele sale, dar şi de condiţia marginală a artistului şi de spasmul său interior. Sensibilitatea sa este de o luciditate tristă, pentru că el nu poate minimaliza realitatea artei sale. Coagularea terenului textual se realizează în jurul echilibrului sacralităţii, a vidului existenţial. Dar consumarea angoasei sale, a neliniştii sale care trebuia să revitalizeze arta sa, nu a avut puterea pe care a aşteptat-o. Valoarea plastică a imaginilor ne marchează superioritatea gândurilor creatorului, mişcarea paroxistică a sufletului universal, pendulând între bucuriile şi suferinţele pierdute. Dogma excepţionalului ne arată că linia de forţă trebuie să fie credinţa într-o divinitate protectoare. La baza cristalizării ideilor sunt interferenţe în rezonanţă cu *theatrum mundi*, văzute dintr-o perspectivă specială. Clişeele estetice sunt uitate şi jocurile imaginaţiei fac imposibilul să devină posibil. Reveria sentimentală sugerează starea de tensiune şi de perplexitate. Astfel, temele sunt simbolice, într-un registru de familiaritate şi de originalitate în acelaşi timp.

Raportul întrebare-răspuns este scurt, întrucât tendinţa jurnalistului este aceea de prezent continuu într-un joc de lumini şi de umbre. Această geografie a sufletului este mutuală, pentru că întreg textul devine un fel de monolog, fără a se putea face distincţia între creator şi gândurile sale. Totul se doreşte a fi un remediu pentru destinul de străin al autorului. Acest parcurs iniţiatic sugerează un caleidoscop de speranţe, de capricii ale unui poet revoltat din cauza unei existenţe bizare, care nu îi dă şansa de a fi ca ceilalţi. Universul său nu este comun şi sincronizarea sa cu lumea normală nu există. Statutul poetului este extraordinar şi dureros în acelaşi timp din cauza structurii sale interioare duale: el îşi iubeşte arta până la sublim, dar arta sa nu îi poate defini toate exigenţele. Impalpabilul nu poate fi evaluat. Justificarea

ipostazelor poetului nu este de asemenea definită. El este un simplu călător într-un univers ludic, un copil care descoperă lumea cu un ochi de ,,paria,, binecuvântat de condiţia sa umană. Paradoxal, spaţialitatea este dinamică şi timpul reprezintă de asemenea un alt element-cheie. Sensibilitatea artistică a creatorului este evidentă; el nu ştie cum să-şi exprime angoasele în faţa jurnalistului. Iată de ce exemplificarea este cea mai bună.

Interpretarea *ad litteram* a sensurilor este imposibilă. Avem o lume plină de experienţe bizare şi de răspunsuri la întrebările fundamentale ale omului. Găsim microstructuri semantice şi figuri de stil în tot textul. Astfel, putem vorbi de o estetică a expresivităţii, care uită de rigiditatea dogmatică iniţială. Viaţa cotidiană este văzută dintr-o altă perspectivă, pentru că ochii autorului deformează realitatea. Iată de ce, caleidoscopul său de speranţe se confruntă cu tenebrele sale interioare. Când se vorbeşte despre multiplicitatea semnificaţiilor, se subliniază faptul că Voronca utilizează un fel de *mise en abyme* pentru a examina reflecţiile creatorului. Există o senzaţie de vertij permanent.

Emblemele discursului variază în toate capitolele, criticii literari confirmând faptul că formularea concepţiilor în *Interviul* seamănă cu un fel de poezie în proză. Asocierile imagistice sunt într-o formă pură, exploatând cu inteligenţă contiguitatea semantică a cuvintelor. Iată de ce, poetizarea transmite mai bine o idee. Spaţiul literar al lui Voronca nu este atins de artificialitate, însă, în acelaşi timp lipsesc armonia şi echilibrul spiritual. Antiteza semantică este un alt procedeu care apare în text. Într-un paragraf se găsesc cuvinte în opoziţie: extaz şi disperare, exuberanţă şi oboseală, bucurie şi ură.

Cultul iubirii este văzut de asemenea ca oscilant, între agonie şi extaz, între război şi pace. Sentimentul este aproape inuman, singura referinţă reală fiind imaginea soţiei sale, Colomba: *Amintirea aceasta îmi încarcă inima cu o bucurie suavă amestecată cu tristeţe, căci tu eşti aici, Colomba, pentru a-mi spune că într-adevăr am trăit odată aceste clipe. (...) Marea e liniştită, iar pescăruşii sunt singurele spume ale acestei întinderi fără valuri. Am umblat îmbrăţişaţi pe şoseaua tăiată în stâncă. Nici un nor nu părea să adumbrească tânăra noastră dragoste.*[44]

Autorul se întreabă cu nostalgie: *Unde eşti, murmurai în sinea mea, dulce şi blândă Colomba? Drumul nostru lin s-a destrămat în larma unui război. Şi nu mai ştiu pe unde*

[44] *Idem*, p. 75

rătăceşti acum, şi sufletul meu ca un izvor în care îţi afunzi capul ca să bei, a păstrat amprenta secretă a chipului tău.[45]

Voronca are astfel certitudinea că viaţa poate fi mai uşor înfruntată în doi. De asemenea, el nu uită imaginea mamei sale care a vegheat asupra lui, însă aceasta nu este semnificativă pentru ansamblul textual. Imaginea creatorului este profundă până în cele mai mici detalii pentru că este umanizată: Dumnezeu simte totul până la limitele sale afective; El nu se arată rece decât faţă de ziarist şi doar la nivelul limbajului. Sculptorul vede viaţa ca pe o flacără care poate fi modelată.

În ceea ce priveşte relaţia scriitor-cititori, artistul îl asigură pe poet că va fi uitat cu rapiditate. Jurnalistul era deja conştient de condiţia sa faţă de marele public şi acest lucru îl aduce într-o stare interioară de reverie şi melancolie existenţială. Această experienţă ieşită din comun este realizată pe cărări stelare; în fapt, ea nu este decât o sintaxă a genezei unui univers care nu trebuie să fie închis.

În postfaţa cărţii, Voronca explică originea acestui interviu metamorfozat: viaţa unui sculptor celebru, *B., întâlnit cu prilejul expoziţiei universale din anul 19... , ţăran dintr-o ţară dunăreană şi care ... a exercitat o destul de mare influenţă asupra artei secolului al XX-lea.*[46] Acest melanj de idei reprezintă oglinda unei *convorbiri secrete dintre un poet şi un sculptor.*[47] În final, putem concluziona că această istorie dă un sens nou corpusului doctrinar al avangardei prin pulsaţia unui univers miraculos care triumfă.

Bibliografie:

Corpus:

Voronca, Ilarie, *Interviul * Unsprezece povestiri*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989

Operă:

Voronca, Ilarie, *Act de prezenţă*, Editura Dacia, Cluj, 1972

[45] *Idem*, p. 76

[46] *Idem*, p. 140

[47] *Idem*, p. 142

Sitografie:

http://ro.wikipedia.org/wiki/Ilarie_Voronca
http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf

www.wikipedia.ro

THE FANTASTIC IN *ELEVEN STORIES* BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frăţilă-Nichita
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Talking about Eleven stories, the literary critic Ion Pop emphasized: Through all the stories can be identified themes and permanent motifs of the poet's meditation, the same feeling of generous brotherhood with the suffering man, just like the investment of hope in a new golden age of humanity.[1] At this point the characters' anchorage in the dreamlike atmosphere leads us mostly to parabola or to allegory (Vedenie, Uzurpatorul, Priveşte-ne, Arbori 1942, Patruzeci sau cincizeci de inşi) or even to fairy tale (Bogatul cerşetor), Voronca's presence being mostly as a poet. In most of the stories poetry is part of the text, being enclosed at the ending as a continuation of the poem within the story. This is the reason why, the dream as hypnosis, seems to be a common state of all the characters. They, i.e. the characters, undergo diverse experiences that transform and ennoble them, with the help of lyrical creation the author discloses a universe most uncommon. So, the dream seems to be spreading into real life, the magical being predominant. The spiritual reality leads the characters on the verge of analyzing their soul and mend what is dishonoring. This is why this metamorphosis of the characters demands to be known by the readers.

Keywords: literary avant-garde, symbolism, fantastic, allegory, fairy tale

Introducere

Poet bilingv, prozator şi eseist român, *autor prodigios*[2], Ilarie Voronca (1903-1946) a editat revistele *75 HP* şi *Integral*. Publică în foarte multe reviste, devenind principalul teoretician al avangardismului românesc. Revista literară avangardistă *75 HP* cuprindea atât elemente de constructivism, cât şi elemente de dadaism. Singurul număr al revistei care a fost dedicat *pictopoeziei*, a apărut în octombrie 1924 şi a fost editat de Ilarie Voronca, Stephan Roll şi Victor Brauner. În viaţă a avut lângă el o soţie care l-a sprijinit în toată activitatea şi a transmis opera sa chiar şi după decesul poetului. Răzvan Voncu sublinia despre soţia acestuia: "Colomba, la rândul ei, este ea însăşi o personalitate emancipată, complet autonomă de soţ (de care se va şi despărţi, în împrejurările dramatice ale Parisului sub ocupaţie germană)."[3] Voronca moare, curmându-şi viaţa în 1946 la Paris.

[1] Pop Ion în prefaţă la Voronca Ilarie, *Interviul * Unsprezece povestiri*, Editura Cartea Românească, 1989, p. 14

[2] Grigorescu, Dan, *Dicţionarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2005, p. 710

[3] Voncu, Răzvan, *În actualitate, avangarda interbelică*, http://www.romlit.ro/n_actualitate_avangarda_interbelic

Fantasticul în *Unsprezece povestiri*

Sunt eu, în întregime, dragoste.
(Ilarie Voronca)[4]

Despre cele *Unsprezece povestiri* criticul Ion Pop sublinia: *În toate pot fi identificate teme şi motive permanente ale meditaţiei poetului, acelaşi sentiment de generoasă înfrăţire cu omul în suferinţă, ca şi investiţia de speranţă într-o nouă vârstă de aur a umanităţii.*[5]Aici ancorarea personajelor în atmosfera onirică ne trimite cu gândul mai degrabă la parabolă ori alegorie (*Vedenie*, *Uzurpatorul*, *Priveşte-ne*, *Arbori 1942*, *Patruzeci sau cincizeci de inşi)* şi chiar basm (*Bogatul cerşetor)*, prezenţa lui Voronca fiind cu preponderenţă de *poet*. În cele mai multe povestiri o poezie face parte din text, fiind inclusă la final ca o prelungire a poemului în povestire. De aceea, visul ca o hipnoză pare a fi o stare comună tuturor personajelor. Acestea trec prin diverse experienţe care le transformă şi le înnobilează, cu ajutorul creaţiei lirice autorul revelând un univers mai puţin obişnuit. Astfel, visul pare că se răspândeşte în viaţa reală, magicul fiind preponderent. Realitatea spirituală duce personajele în punctul în care trebuie să îşi analizeze sufletul şi să remedieze ceea ce nu îl onorează. De aceea, această metamorfoză a personajelor se cere a fi cunoscută de cititori.

Astfel, Ilarie Voronca nu se dezice de stilul său, încercând totodată să aducă în prim plan noi subiecte avangardiste.

În *Vedenie* autorul vorbeşte despre fiinţele miraculoase care ne bântuie şi pe care le purtăm cu noi aproape fără să ştim. Într-un amurg de decembrie Voronca străbătea oraşul şi văzu prin lumina ciudată nişte făpturi uriaşe pe umerii fiecărui om întâlnit în cale. Forma lor era greu de desluşit. Cu toate acestea, scriitorul le descrie ca pe nişte pisici gigantice fluide cu un corp ca un ovul transparent cu pântecele moale, capul mic, fără picioare ori braţe. Oamenii păşeau normal, fără a simţi ce purtau în spate. Însă aceste făpturi, deşi diferite nu arătau la fel. Cele agăţate de oamenii fericiţi şi bogaţi păreau foarte nefericite şi slăbite, în timp ce cele ale vagabonzilor ori cerşetorilor emanau fericire şi bucurie. Înspăimântat de cele ce văzuse, autorul s-a retras în fugă înspre casă, scriind mai apoi câteva versuri despre fiinţa pe care o purta el însuşi pe umeri: *Ştiu acum că şi eu port pe umeri/ O fiinţă care mă sfâşie/ Pentru ea păşesc, învăţ, lucrez,/ Fac totul să fie fericită*.[6]

[4] *Idem*, p. 179

[5] Pop Ion în prefaţă la Voronca Ilarie, *Interviul * Unsprezece povestiri*, Editura Cartea Românească, 1989, p. 14

[6] *Idem*, p. 146

În povestirea *Odaia* dedicată Colombei autorul îi vorbeşte acesteia despre odăile în care au locuit împreună. Voronca face apologia odăii ca loc în care a trăit binele şi răul sub toate formele lor, dar şi iubirea cu toate sentimentele sale. Scriitorul poartă cititorul prin intermediul imaginilor în odăi din Ragusa, Viena, Subotiţa în Iugoslavia, Veneţia, Pavia, Kaspiceak în Bulgaria, Bucureşti, Berlin, Varşovia, Zagreb, odăi din Nantes, La Rochelle, Bordeaux, Le Hâvre, Paris din rue Brancion ori din rue Jonquoi, odaia din Elveţia, la Vevey. Odaia devine astfel simbolul iubirii şi al protecţiei, însă totodată îşi păstrează misterul şi umbrele. Cu fiecare plecare, odăile nu se pierd definitiv, ci rămân în interiorul nostru ca pereţi între care ne-am trăit amintirile: *Odaie, n-am stat în tine decât câteva ceasuri/ Însă tu vei rămâne toată viaţa în mine.*[7]

În povestirea *Uzurpatorul* autorul este urmărit de un uzurpator care îi trăieşte cu nonşalanţă viaţa, care îl tulbură şi îi înghite clipele. Parcă în transă, trezit din somn, Voronca îl urmează şi încearcă să i se supună, acţionând întocmai cerinţelor primite. După ce îi este cerut să fie urmat, scriitorului i se solicită să povestească în ce a constat frumuseţea şi bucuria vieţii sale. Amintirile sunt vagi, însă autorul se recunoaşte în imaginile care îi sunt prezentate ca fiind ale uzurpatorului. Copilăria, casa părintească şi părinţii, tinereţea cu prima iubire...toate i-au fost cumva luate de acest personaj misterios. Cu toate acestea, autorul este întrebat dacă îşi recunoaşte viaţa şi este mai departe îndemnat să fie atent la ceea ce se petrece. Apariţia unui ţinut fericit îl face să tresară, însă nu se mai regăseşte nicăieri. Totuşi, aici îi fusese dat să trăiască. Un oraş mare apare ca prin ceaţă şi totul se întunecă. Oamenii aveau feţele înnegrite şi triste, cerul era fără de viaţă. Deodată se recunoscu: era un om prost îmbrăcat, cu chipul rătăcit, care privea valurile murdare ale unei ape cernite. Scriitorul îşi privi brusc viaţa ca pe un rol jalnic pe care l-a jucat.

În povestirea *Pregătiţi-vă pentru fericire* autorul atrage atenţia asupra lucrurilor care ne pot face fericiţi, dar pe care le ignorăm. În opinia lui Voronca, prea mulţi oameni sunt îngrijoraţi şi poartă pe chip spaima şi scârba. Scriitorul îndeamnă cititorul să se gândească la o altă lume, mai bună, care aşteaptă să fie descoperită. Şi aceasta poate fi mai aproape de noi decât am putea crede; poate chiar la capătul străzii noastre putem întrezări un univers minunat care ne aşteaptă. Există oameni care se încăpăţânează să se considere proscrişi şi care se resemnează, considerând că este prea târziu. Mai există şi bogaţii care nici măcar nu se mai uită în jur, crezând că totul li se cuvine. Spre deosebire de aceştia, cei săraci văd în fiecare piatră, în fiecare fir de iarbă strălucire şi frumuseţe. Promisiunea lui Voronca: să smulgă cât mai curând oamenii din lanţurile asudării şi muncii şi să îi redea fericirii.

[7] *Idem*, p. 150

În povestirea *Priveşte-ne* autorul cere divinităţii ca aceasta să-şi întoarcă faţa către oameni şi să îi ridice din mocirla unei vieţi fără de Dumnezeu. Voronca pledează pentru iertare, fiind primul care aşteaptă un semn divin revelator pentru sufletul său. La început scriitorul se află într-un fum gros, în aşteptarea cuiva care să îşi întoarcă privirea şi asupra sa. La fel ca şi alţii, aşteptarea nu se materializează pentru că semnele Sale nu pot fi încă zărite. Nu este pentru prima oară când poetul speră la o minune. Acesta îşi aminteşte şi de alte împrejurări ale vieţii în care a cerut suport divin care s-a lăsat aşteptat. Cu toată neîncrederea sa, Voronca nu uită să fie smerit ca şi în faţa unui şef de personal dintr-o uzină sau chiar a preşedintelui unui consiliu de revizie. În universul în care se află poetul nu există nimic de care să se agaţe, nici măcar timpul prezent, trecut ori viitor. Şi spaţiul este golit de timp, dezgolit de sine însuşi. Pretutindeni există loc, dar nu durată. Iubim privirea divinităţii, dar nu o putem atinge pentru că chipurile noastre sunt împietrite şi ridate de trecerea timpului. Ne aflăm într-o cochilie în care neliniştea este mantia noastră, iar soarele nu luminează decât o parte din ea. În cealaltă jumătate timpul e mort, ca şi soarele. Acum lucrurile mărunte devin uriaşe, iar culorile vii încadrează acest colţ de lume. Totul păruse altceva şi altcumva decât ceea ce era, fiind falsificat. Astfel cu toţii am devenit drumuri fără sfârşit eliberate în toate direcţiile şi pretutindeni. Privirea ne va găsi umili, arzând ca torţe în oglinzile inimilor noastre. Dacă lumina Sa ne-ar acoperi, toate lucrurile ar primi o altă strălucire. Dacă ne-am elibera de teamă, ochiul de judecător ar privi cu indulgenţă şi iubire sufletele noastre. Dar cine este cu adevărat vrednic şi, mai ales, când vom şti în sfârşit cine suntem? Nu am ştiut niciodată nimic despre noi, pentru că nu am fost noi înşine. Dacă suntem orbi, Te vom simţi; dacă suntem surzi, Te vom auzi cu inima. Aşa cum vom fi, ne vom ridica pentru ca Tu să ne cuprinzi cu privirea. Din ea vom înţelege totul: dacă suntem osândiţi ori iertaţi.

În povestirea *Două umbre* autorul este atins de fiorul dragostei, văzând-o mereu în tot şi în toate pe femeia adorată şi iubită. Atunci când nu mai ştie încotro să se îndrepte amintirea ei îi umple sufletul cu speranţă şi lumină. Aceasta este descrisă ca o fată frumoasă în costum de baie care face exerciţii de canotaj. Sub aureola acestei fete întreg oraşul dispare. Surâsul ei iluminează, iar Voronca se aruncă la picioarele ei, implorând-o să îl urmeze. Autorului şi iubitei lui le cresc aripi şi, prin aceasta, cresc..., devin uriaşi. Oamenii îi privesc cum plutesc deasupra capetelor lor. Brusc, totul se şterge, iar Voronca nu-şi mai aminteşte nimic. Strada devine întortocheată, iar un tramvai urcă în sens invers o pantă. Autorul se surprinde gândindu-se intens la femeia iubită. Scriitorul îşi aminteşte detalii ale trupului ei, începând cu buclele ori cu umerii săi. Toate acestea îl determină să se întrebe dacă este reală. Totul pare atât de real în inima sa, încât fiinţa iubită pare că se află chiar acolo. Dar singurătatea este cea care îl trezeşte. Voronca priveşte uimit cum la picioarele sale,

alături de umbra sa, mai apare o umbră care seamănă cu conturul iubitei. Pălărioara neagră şi fularul fluturând sunt semne clare că autorul nu se înşeală. Dar fiinţa iubită nu se află doar în afara sa, ci mai ales în interior. Cele două umbre rămân una lângă cealaltă, părând că-şi povestesc taine dragi. Oriunde s-ar duce, Voronca rămâne în lumina amintirii iubitei sale. Fiinţa iubita nu este reprezentată doar de sine însăşi, ci şi de toate făpturile şi lucrurile ce îi despart. Toate acestea îl determină pe autor să crească în interior. Cu toate acestea, nici trecutul, nici viitorul nu au vreo putere asupra sa, pentru că este de ajuns să rostească numele iubitei pentru ca totul să devină limpede. Cele două umbre ascultă îndelung mesajele ascunse ale nisipului plajelor.

În povestirea *Patruzeci sau cincizeci de inşi* autorul doreşte să transmită faptul că dintr-un defect al vederii noastre sau al unui neajuns al memoriei avem în mod eronat impresia că există miliarde de fiinţe omeneşti când în realitate nu suntem decât patruzeci sau cincizeci de inşi (abia numărul unei clase de elevi). Voronca a ajuns la această concluzie după jumătate de viaţă de observaţii, considerând că din greşeală oamenii multiplică mulţimea. Încă din copilărie, de la vârsta de cinci sau şase ani, dacă suntem atenţi, există diferite tipologii de copii prin intermediul cărora putem cunoaşte lumea întreagă. Aceştia au anumite trăsături de caracter pe care le întâlnim mai apoi la colegii din colegiu şi mai târziu la universitate. Acest lucru i s-a întâmplat autorului, care a regăsit sub alte nume atitudinile prietenilor de odinioară. Apoi, în timp ce îşi făcea studiile de drept, Voronca a fost angajat ca secretar al unui avocat, acolo unde avu destul timp să analizeze caracterul celor patru sau cinci superiori ai săi.

Mai târziu, la Paris, a avut o altă slujbă acolo unde autorul l-a recunoscut pe avocatul de la celălalt loc de muncă în persoana directorului general. Prin felul de a se purta cu inferiorii cei doi aveau acelaşi tip de comportament. Dar şi subşefii şi colegii se asemănau cu cei pe care îi lăsase în ţară. Voronca se miră de toate aceste coincidenţe bizare pe care nu le înţelegea. La fel ca şi sub-şeful din ţară, şi şeful de aici suferise de otită, ambii vorbind cu grandoare de ascensiunea lor viitoare. Totodată, aceştia au trăit în medii identice şi vorbeau acelaşi limbaj.

După o vreme, autorul a lucrat ca docher, soldat, ţăran, vânzător ambulant, ziarist, funcţionar, profesor, servitor, actor, diplomat, acesta întâlnind în continuare cele câteva tipuri de caractere din copilărie. Prin urmare, doar printr-o simplă iluzie oamenii cred ca sunt atât de numeroşi. De asemenea, un ilustru romancier entuziast şi generos întâlnit în tinereţe şi cu care fusese prieten murise, iar scriitorul se întristă din cauza acestui fapt. Mai târziu îl reîntâlni în persoana unui caporal-şef de cameră cu care semăna izbitor şi care fusese de profesie farmacist înainte. Asemănarea acestuia cu romancierul era foarte mare, cei doi având acelaşi mod de a vorbi şi aceeaşi

siguranţă în faţa vieţii. Până şi maximele pe care le spuneau erau identice. Caporalul muri prin descărcarea unei arme cu prilejul unui exerciţiu de tragere.

După o vreme romancierul-spiţer este reîntâlnit sub înfăţişarea unui servitor al unei ferme la care lucra autorul. Mai departe Voronca îl reîntâlneşte şi pe acesta sub chipul unui recepţioner de autobuze, al unui jandarm, al unui ospătar, al unui negustor de îmbrăcăminte, sub chipul unui agent de asigurare, al unui camionagiu, al unui văcsuitor, al unui spălător de geamuri ori al unui vânzător de ziare. Apoi scriitorul întâlneşte un bărbat de culoare într-un cinematograf, care a dispărut în mulţime; un alt bărbat tânăr anamit este întâlnit de Voronca, acesta având aceeaşi profesie de poet şi romancier ca primul, toate întâmplările repetându-se parcă într-un cerc. De asemenea,

Voronca întâlneşte sute de femei care seamănă una cu cealaltă, amintindu-i acestuia de figuri din copilărie şi tinereţe. Autorul le dă acestor patruzeci sau cincizeci de fiinţe particularitatea de a fi nemuritoare, având totodată însuşirea de a fi simultan în mai multe locuri. Într-un mod ciudat, femeia pe care tocmai o îmbrăţişă semăna izbitor cu o alta, din trecut. Aceste fiinţe nu doar că îi amintesc de altele asemănătoare, ci *sunt* chiar ele. Însăşi moartea nu este de fapt decât o iluzie, oamenii continuând să trăiască prin ei înşişi. Astfel, viaţa poate fi privită altfel, iar omenirea poate fi văzută ca o mică familie ai cărei membri aleg să se sfâşie între ei. De asemenea, considerăm greşit că există numeroase animale, plante şi pietre, aceleaşi patruzeci sau cincizeci de fiinţe împrumutând aceste înfăţişări. Aceleaşi chipuri din copilărie urmăresc mereu sufletul poetului pretutindeni, iar cei patruzeci sau cincizeci de inşi se identifică cu fauna, flora şi mineralele universului.

Lucrând la o fermă, autorul întâlni căţeaua ciobanului pe nume Mira, care îi aduse aminte de o fiinţă dragă nedefinită de poet. *Era* chiar M..., soţia doctorului Terry, sub o altă înfăţişare, o recunoscu autorul. Tot la fermă, Voronca recunoscu o prietenă cântăreaţă care murise cu câţiva ani în urmă sub înfăţişarea unei găini cu pene albe. Într-o seară, autorul văzu în prag un greier care îl privi mirat; poetul îl recunoscu din nou pe însuşi romancierul. Într-o altă zi, Voronca văzu pe poteca unei păduri o femeie goală în care recunoscu o tânără femeie pe care o iubise mult. Deodată, se repezi spre tânăra femeie, însă era doar un arbore. Cu toate acestea, autorul ştiu că acel arbore *era* cu adevărat femeia iubită. Totuşi, ea se afla într-un oraş îndepărtat, dar era simultan acel trunchi de copac.

Altădată, pe un drum de munte, autorul rostogoli o piatră în care o recunoscu pe femeia iubită. Totodată, o ciocârlie care cânta pe un ram era din nou ea. Într-o noapte, autorul recunoscu în conturul iluminat de lună al munţilor fiinţa dragă. Dar cum era posibil? Femeia iubită putea lua în

acelaşi timp toate aceste înfăţişări, de arbore, pasăre, piatră sau munte. Iar în chipul lunii recunoaştem adesea trăsăturile unui prieten; luna chiar *este* acel prieten. Chiar şi stelele nu sunt decât acele patruzeci sau cincizeci de făpturi metamorfozate. Astfel, tot ceea ce ne înconjoară se poate reduce doar la câteva elemente simple. În acelaşi timp, fiecare dintre noi suntem o infinitate de fiinţe, plante ori lucruri, suntem piatră, foc, apă, aer. Prin urmare, oamenii nu-şi cunosc propria diversitate, care este infinită, aceştia fiind *tot* şi *parte* în acelaşi timp. Trebuie să fim atenţi la ceea ce suntem, dar şi la ceea ce ni se cere să fim şi, în acelaşi timp, să ne facem ordine în noi înşine.

În povestirea *Arbori 1942* Yves, personajul principal, are parte de o întâlnire ciudată cu un arbore bătrân şi stufos, care îi cere să îl adăpostească sub acoperişul său. Copacul metamorfozat îl roagă pe autor să îl apere de pădurea care îl urmărea, întrucât nu mai avea mult de trăit. Yves acceptă să ocrotească arborele, fiind convins de acesta că pădurea nu are milă de el, căutând să îl distrugă. De asemenea, acesta susţine că noii arbori sunt răzbunători şi urăsc tot ceea ce înseamnă înţelepciune, dreptate ori libertate. Şi alţi fraţi ai săi fuseseră înrobiţi şi torturaţi, flămânziţi şi duşi spre pierzanie de către aceştia. Copacul mărturisi autorului că din familia sa, doar o fetiţă fusese salvată de furia copacilor tineri dar şi pentru aceasta exista un plan de a o măcelări. Auzind acestea, într-o noapte arborele reuşi să fugă cu fetiţa şi căută adăpost. După îndelungi căutări, cei doi ajunseseră la uşa lui Yves. Copacul o încredinţă pe fetiţă lui Yves şi se prăbuşi la pământ. Copăcelul cu trunchi mlădiu şi cu bluză de muselină era o adolescentă cu trup armonios şi o frunte senină. Yves o invită înăuntru, iar arborele tânăr intră având un văl ca de mireasă. În odaie mirosea a parfum de ferigi. Yves o asigură pe fată că poate rămâne acolo pentru totdeauna, însă copacul căzu în visare. Totul era frumos, însă somnul veni şi, chiar dacă nu vroia, Yves adormi. Când se trezi, adolescenta dispăruse, iar totul fusese doar un vis. Vru să iasă din casă, dar se împiedică de un trunchi bătrân.

În *Povestire* autorul încearcă să îşi zăvorască sufletul şi să se ascundă de dragoste, dar iubirea nu poate fi respinsă uşor. Voronca încercă să uite, se plimbă printr-o mulţime zgomotoasă, străbate cartiere întregi; încearcă în zadar să se desprindă de dragostea sa. Hotărî să o lase fără pâine şi apă, zidită de vie, numai să scape de acest sentiment care îl urmăreşte ca un blestem. Dragostea, ca un prizonier însă, caută neîncetat să evadeze. Precum vinul care se învecheşte ori mortul ce hrăneşte trandafirii de pe mormânt, tot aşa iubirea înfloreşte neîncetat. Dragostea sa sapă adânc în interiorul său pentru a se putea elibera. Autorul crezu că va putea să ţină prizonier acest sentiment, însă, în ciuda opoziţiei, acesta se răspândi în piept, braţe, cap şi în întreg trupul. Într-o dimineaţă, autorul se trezi cuprins de mrejele iubirii şi se întrebă de ce a închis dragostea în suflet, de ce a zăvorât totul

acolo. Voronca deveni slujitorul iubirii, ajungând să fie el însuşi în întregime dragoste. Încercând să îndepărteze această patimă, poetul acceptă într-un final să se lase pradă strălucirii ei, să nu mai fugă de iubire. De pretutindeni, femeia iubită îl urmăreşte ca un vapor care acostează pentru totdeauna în inima sa.

În povestirea *Bogatul cerşetor* un cioban povesteşte cum a întâlnit un cerşetor în preajma stânei. Acesta era în zdrenţe, avea mâinile murdare şi aspre şi nu se spăla niciodată. Avea picioarele rănite şi încălţările rupte. Într-o traistă aduna resturi şi pâine uscată primită de pomană. Nimeni nu ştia ce vârstă avea, dar era foarte bătrân. Într-o zi, pe când îşi dusese oile la păscut, cerşetorul îi făcu o mărturisire, după care nu a mai venit niciodată la stână. Fusese fiul unor ţărani înstăriţi, dar murindu-i părinţii şi neştiind cum să-şi gestioneze averea a risipit-o în câţiva ani. Pământul a ajuns pe mâini străine, prietenii care altădată erau numeroşi, l-au abandonat şi toate uşile la care a bătut i-au fost închise. Din păcate, încrezându-se în moştenirea lăsată de părinţi, nu învăţase nicio meserie. Într-o seară, întâlni o femeie deznădăjduită, îmbrăcată în câteva zdrenţe. Ţinea în braţe un copil la fel de murdar şi slăbit. Femeia murmură o rugăminte, iar cerşetorul se scotoci prin buzunare de bani însă nu găsi nimic. Privind spre cer, acesta regretă că nu mai avea bogăţiile de odinioară, că nu mai trăia belşugul de altădată ca să poată să îi ofere femeii ceea ce merita: veşminte scumpe şi hrană. Pentru o clipă, gândind toate acestea, cerşetorul nu fusese atent. Apoi privi mirat femeia: aceasta strălucea de frumuseţe, purta podoabe scumpe şi era îmbrăcată în veşmintele la care el se gândise. În jurul ei era o grădină cu flori, iar copilul senin se juca pe pajişte. Femeia îi spuse că el este cel care i-a dăruit toate acestea şi că, începând de astăzi, are puterea de a avea toate bogăţiile pe care vrea să le dăruiască altora cu condiţia să nu-şi dorească nimic pentru sine. De fiecare dată când va dori ceva pentru alţii dorinţa i se va împlini, însă în ziua în care va dori ceva pentru sine îşi va pierde puterea pentru totdeauna. O casă nouă apăru pentru femeie, iar cerşetorul îi propuse acesteia să îl urmeze în lume pentru a face bine pretutindeni. Doi slujitori urmau să călătorească alături de ei, pregătind cuferele. Aceştia merseră din oraş în oraş, făcând bine tuturor. La început, cerşetorul îşi dorea lucruri la întâmplare, doar pentru a-şi încerca puterea: un palat pentru o persoană, apoi veşminte frumoase pentru alta. Astfel, el dăruia bogăţii şi ospeţe tuturor, făcându-se cunoscut pretutindeni. Îi făcu fericiţi pe mulţi printre care logodnici ori bătrâni săraci. Într-o seară, când se aflau într-o mare cetate la o petrecere, femeia fu înconjurată de bărbaţi. La un moment dat, aceasta fu luată de braţ de un bărbat, iar cerşetorul fu cuprins de mânie. Acesta îi reproşă femeii că toate bogăţiile îi aparţin doar lui şi, într-o clipă, sala de petreceri şi femeia dispărură. Se privi pe sine sărac, bătrân şi în zdrenţe la marginea drumului unde o întâlnise pe cerşetoare, rămânând aşa până la sfârşitul vieţii.

În povestirea *Propunere pentru a face războaiele mai puţin costisitoare şi mai puţin lungi* autorul pretinde că a găsit soluţia pentru ca războaiele să fie mai puţin scumpe şi îndelungate. Locuitorii Zambyliei erau în război cu locuitorii Goraniei. Cele două ţări nu aveau graniţe comune şi erau nevoite să străbată altele pentru a ajunge să se înfrunte. Nişte insule erau miza acestor bătălii, iar populaţiile trebuiau să treacă prin aceste războaie. De aceea, Yves îşi propuse să găsească soluţii pentru ca luptele să fie mai puţin costisitoare şi mai puţin lungi. Principala soluţie pentru ca acest lucru să se întâmple ar fi ca războiul să-şi atingă ţelul cât mai repede. Astfel, ar fi mult mai simplu ca fiecare ţară să îşi bombardeze singură capitala, principalul avantaj fiind economia de oameni, de material şi de carburant. Distrugerile ar fi mai rapide şi sigure. Fiecare dintre cele două ţări ar putea să se autobombardeze de comun acord la aceeaşi oră. În acest mod, fiecare dintre cele două ţări şi-ar ataca propriul teritoriu, iar războiul ar deveni un război-fulger. Eficacitatea acestuia ar fi neîndoielnică. Victoria ar aparţine acelui popor care a ucis şi distrus mai mult. Cele două popoare ar suferi în mod egal de foame, iar cei care ar supravieţui ar muri în urma slăbirii organismului. Lagărele de concentrare nu ar mai fi locuri de tortură, ci de plăcere. Yves le vorbi tuturor despre acest plan, însă în zadar pentru că oamenii vor găsi mereu noi şi noi motive pentru a iniţia alte războaie.

Concluzii

Şi în cele *Unsprezece povestiri* Ilarie Voronca demonstrează că ştie cum să jongleze cu cuvintele şi subiectele pentru a transpune cititorul într-o lume fantastică, acolo unde personajele şi întâmplările sunt ieşite din comun. În acest univers, oamenii nu sunt singuri, ci poartă cu ei fiinţe miraculoase, odăile sunt locuri în care ne trăim condiţia umană, dar şi iubirea. Alteori oamenii joacă roluri întunecate pe scena vieţii de care îşi dau seama mult prea târziu, iar săracii au acelaşi drept la fericire ca şi bogaţii. Prin smerenie şi iertare viaţa în speranţa divinităţii poate deveni mai uşoară. Chipul fiinţei iubite apare din nou ca un laitmotiv dureros, dar, în acelaşi timp, plăcut. Poate că uneori, ca oameni, vedem lucrurile greşim şi ne considerăm numeroşi, deşi suntem mult mai puţini în realitate. Totodată, oamenii se pot transfigura şi pot deveni elemente ale faunei ori florei. Aceleaşi tipuri de caractere din copilărie sunt întâlnite sub diferite forme, iar copacii vorbesc şi cer adăpost oamenilor. Autorul încearcă să se ascundă de dragoste, dar sfârşeşte prin a deveni el însuşi în întregime iubire. În această lume fantastică, palatele şi bogăţiile apar într-o secundă, iar războaiele pot fi scurtate paradoxal prin autobombardamentul fiecăreia dintre ţări. Astfel, motive precum miraculosul, odaia, sărăcia, fericirea, divinitatea, iubirea, apar frecvent şi poartă cititorul într-un univers în care, prin puterea imaginaţiei, totul este posibil.

Bibliografie:

Corpus:

Voronca, Ilarie, *Interviul * Unsprezece povestiri*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989

Referinţe critice:

Grigorescu, Dan, *Dicţionarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2005, p. 710

Voncu, Răzvan, *În actualitate, avangarda interbelică*,
http://www.romlit.ro/n_actualitate_avangarda_interbelic

THE POETIC HISTRIONISM OF MIHAI URSACHI. THE WORDS FAIR AND THE SILENCE DISGUISES

Diana Cătălina Stroescu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The poetic work of Mihai Ursachi unveils a paradoxical aesthetic formula. The playful disposition, the irony, and the parody of the romantic model of lyricism coexist with the serious tone and the solemnity of the poetic discourse. The change of lyrical attitudes, far from indicating a literary stratagem, is the expression of the creator's consciousness who no longer believes in his art, but who cannot discard it. The mistrust of words places silence at the origin of lyricism, which is why nothingness - a recurring motif in Ursachi's poetry - reveals the inability to communicate an existential meaning. Also, the self-referential character of his texts illustrates the crisis of language that the (post)modern literature exploits.

Key words: language crisis, poetic histrionism, irony, metatextuality, playful attitude, Mihai Ursachi.

„Am ajuns atât de aproape/
de perfecțiune, încât nu scriu nimic"[1]

Lirismul proteic al lui Mihai Ursachi nu este rodul unei literaturi experimentale, ci reflexul atitudinii histrionice a autorului în raport cu propria creație. Integrala poetică se descoperă a fi creuzetul unor vectori estetici în antiteză: accente eminesciene şi urmuziene, melifluenţa versurilor şi prozaismul voit, ironia caustică şi melancolia romantică, ludicul şi solemnul. Formula poetică ursachiană, întemeiată pe această aparent paradoxală opțiune artistică, este pe deplin edificată încă din volumul inaugural, *Inel cu Enigmă*, lirica scriitorului necunoscând tranzițiile presupuse de etapizarea creaţiei. Eterogenitatea formală – de la poeziile caracterizate prin rigurozitate stilistică la cele a căror expresie se conturează retoric, sfidând regulile prozodice – traduce, de fapt, vocația teatrală a instanței lirice: spectacolul actoricesc presupune mobilitatea ipostazelor și, în ultimă instanță, mimarea propriei interiorități prin intermediul unor roluri străine. Gândirea critică a (post)modernului refuză etalonul romantic al discursului literar, prin excelență personal, şi instaurează, mai degrabă, un pact transtextual cu cititorul: sensibilitatea poetică se lasă a fi decelată în spatele măștilor ludice sau grave, care încetează să mai fie niște simple predispoziții lirice. Sfiala auctorială de a exprima nemediat viziunea despre lume înseamnă epuizarea modelului subiectiv al liricii, care decade prin epigonism în melodramatic. De aceea, conştiinţa poetică, a cărei luciditate sancționează mai înainte de toate ridicolul, se lasă camuflată în jocul scenic al instanțelor textuale.

Astfel, *Solia***,** una dintre poeziile de debut, expune la o scală redusă specificul histrionic al întregii creații poetice ursachiene, lansând totodată şi marile ei teme. Tripartiția textului semnalează mobilitatea de expresie a acestuia, prin construirea fiecărei secvențe lirice într-o altă cheie stilistică: retorică, prozaică şi muzicală. Asumarea ostentativă a identității lirice – „*Eu sînt ambasadorul Melancoliei,/şi iată,/mult prea duioasele mele scrisori/de acreditate*" – permite să se întrevadă tratamentul ironic al aparentei intenții demonstrative, datorat şi asociației incompatibile dintre termeni diplomatici şi sentimentali. Apanajul afectiv al romanticilor, marcat grafic de majuscule (Melancolia, Singurătatea, Dorul, Tristețea şi Mâhnirea), este subminat tocmai prin ceremonialul adresării, care mizează pe un efect parodic. Cea de-a doua scrisoare, „(*Fiind scrisă în limba melancolică, cu caractere/ insesizabile, scrisoarea se adresează numai celor care/ pricep de la sine această limbă)*", atacă ideea artei elitiste, care este destinată doar inițiaților, de unde şi caracterul

[1] Ursachi, Mihai, *Altă scrisoare* în *Arca: Opera poetică,* Iaşi, 2013, p. 330.

ezoteric al poeziei. Subtitlul final este el însuși sursă ideatică, trimițând la actul ratării (*„Menestrel, care bătu pîn'acolo drum de multe vieţi, ci n'a fost vrednic să treacă de poartă şi să aducă solia"*). Trubadurul, figura medievală a artistului care idealizează în cântecele sale sentimentul de dragoste, apare aici conturat printr-o imagine inversă, în postura celui a cărui misiune nu mai poate fi îndeplinită. Atitudinea nihilistă (*„Eu nu căutam nicăierea nimica"*), departe de a face aluzie la neantul spre care tindeau romanticii, exprimă dezamăgirea fiinţială a modernului care ştie că arta, în speță literatura, nu mai este o opțiune ontologică salutară. Mai mult decât atât, ratarea nu este văzută drept un eșec, devenind o alegere benevolă care refuză realizarea unui destin creator. Motivul tăcerii (*„Dar eu am tăcut şi-am plecat mai departe"),* diseminat în toată opera poetică, comportă două înțelesuri distincte: sentimentului zădărniciei oricărui fapt artistic sau, paradoxal, matricea lirismului.

Autoreferenţialitatea textului descoperă o dimensiune metaliterară predominantă a poeziei lui Mihai Ursachi. Devalorizarea limbajului stă în centrul concepției autorului despre artă. Fundamentul poeziei nu mai este cuvântul care a pierdut funcţia de semnificare, ci tăcerea, ca formă de înțelegere mai profundă a realității. Bâlciul vorbelor pe care îl înscenează poetul nu este decât rezultatul trivializării cuvintelor care nu mai mediază comunicarea, fiind reduse la clișee sau la strategii persuasive: *„Vînd vorbe pestriţe, orice măsură/ se potriveşte la orişice gură!", „Vorba dulce mult aduce./ Repar la moment epitete năuce.", „Aicea se vinde cuvântul cel mare,/ doi bani kilogramul, să ia fiecare!"* (*Tripticul termenilor sau încercare asupra cuvintelor*). Cu toate acestea, scriitorul nu se îndepărtează de o accepție mistică a poeziei, de sorginte alchimică. Lirismul presupune transsubstanţierea cuvântului şi nu virtuozitatea utilizării limbajului: *„În marea Distilerie/ e o tăcere ţiuitoare. Cuvintele, altfel sonore,/ dospesc în butoiul adânc al tăcerii"*. În acest sens, poezia nu folosește arsenalul lingvistic pentru a exprima datele sesizabile ale existenței, ci surprinde esențele lumii: *„în zoile chioare-ale vorbăriei/ subzistă esenţa secretă şi preţioasă,/ esenţa a cincea./ Ea nu este Formă,/ ci doar o formulă"*. În științele oculte formula nu este o simplă rostire, ea invocă şi înlesnește comuniunea cu transcendentul, fiind parte componentă a unui ritual.

Definiția contrariantă a poeziei, *„hohotul marelui Logos în spaţiu.../ Al cărui sîmbure dens e tăcerea"* (*Tunetul liniştii*), poate fi citită şi ca o sinteză a lirismului histrionic ursachian, care pendulează între o neseriozitate mimată prin ludic sau parodic şi refuzul exprimării exterioare. Imaginea grotescă ce răstoarnă identitatea biblică dintre divinitate şi cuvânt are efect demistificator, deoarece denunţă ideea artei create din gratuitatea gestului şi din joc. Poetul pune pe seama acesteia regia unei farse, căci nu mai răspunde întrebărilor primordiale, în pofida eventualelor exigențe proiectate asupra ei. De aceea, conştiinţa artistică ursachiană este una scindată între elogiul poeziei şi sentimentul inutilității sale. Spicuind textele cu un evident referent personal, se descoperă această incongruență a opțiunilor ontologice. Fibra poetică a scriitorului este asumată drept criteriu identitar, căci instanța auctorială nu se autodefinește prin coordonatele general-umane, ci prin apel la un sens existențial eminamente artistic: *„O, dacă după moarte/ s'ar putea scrie versuri/ visez/ să fi murit/ mai înainte de a se naşte Universul"* (*Autoportret*). La antipodul acestei perspective solare asupra literaturii – în virtutea căreia poetul trăiește – este tendința autoironică prin care se demontează încrederea în rostul artei: *„Vezi'ţi de treabă Ursachi/ şi renunţă la obişnuinţa vicleană a poeziei. (...)/ Iată din nou/ ai mai scris un poem, te-ai mai tras încă o dată pe/ sfoară, mai bine/ te-ai face copac, boiler electric sau varză./ Termină naibii"* (*Autointerviu*). Opinia potrivit căreia cultura conferă o aură de superioritate celui care o integrează existențial se dovedește a fi o preconcepție idealistă, fapt marcat şi la nivel formal prin degradarea voită a stilului solemn către o colocvialitate a autoadresării. Însă această fluctuație atitudinală în raport cu arta poate fi coroborată cu ideea fatalității, în speță a imposibilității de a renunța la un mod de existență livresc, în ciuda conştiinţei că acesta şi-a pierdut menirea.

Demitizarea ideii iluministe a emancipării prin rațiune se relevă prin figura „alesului", arhetipul intelectualului reprezentant al unei elite sociale, posesorul unor privilegii străine celor ignoranți. În pofida imaginii pozitive de care se bucură, individul care accede la cunoaştere e un

damnat: *„acesta e cel care poartă însemnele, acesta e cel copleşit de noroc şi de steme,/ acesta e cel care tace./ Fericiţi'l, prealăudaţi'l şi fie-vă/ milă de el" (Alesul)*. Tăcerea revine obsesiv în versurile sale, conotând aproape o poziție axiologică. Relativitatea cunoștințelor și, prin urmare, imposibilitatea accederii la o certitudine sunt resimțite ca o condamnare fiinţială, de aceea lipsa de afirmare nu e izolarea tragică a romanticului de lume, ci însuși semnul propriei incapacități de a înţelege şi de a transmite un sens şi celorlalți. Cunoaşterea împinsă până la ultima ei consecinţă are drept efect o ambiguitate sufocantă, iar gestul silențios al adâncirii în sine este singurul izbăvitor. Această idee își întregește semnificația și prin forma în care sunt turnate poeziile. Poate că exemplul cel mai des oferit din opera scriitorului este *Postscriptum. Transversaliile mari sau cele patru estetici. Poezie pe care a scris-o magistrul Ursachi pe cînd se credea pelican*. Reducerea dimensiunii textului la o construcție adversativă (*„Un om din Tecuci avea un motor/ dar nu i-a folosit la nimic"*), în contrast cu titlul deconcertant, nu este decât o apologie indirectă a tăcerii. Postscriptumul, care ar trebui să sublinieze un adaos imperios, introduce două structuri opoziționale: ludicul ipostazierii zoomorfe a poetului care desfide idealurile înalte şi raționale ale omului de cultură anulează academismul sintagmei mediane, de aceea a doua parte a titlului se citește într-o cheie ironică la adresa conceptualizărilor pretenționase impuse de studiul literar. Toponimul sugerează derizoriul spațiului, proveniența insignifiantă care, de fapt, proiectează ființa umană în universalitate. Aluzie la spiritul întreprinzător şi la „zgomotul" produs de actele veleitare, motorul este calificat drept inutil. Nimicul, în jurul căruia gravitează motivele poetice ursachiene, exprimă inaccesibilitatea unei înțelegeri care să transcendă limitele contingentului.

În această direcție, este observabilă o rețea tematică ce conferă unitate ansamblului operei. Mihai Ursachi scrie o poezie a trăirii intensive, antiintelectualistă: *„Şi iarăşi îţi spun:/ în van osteneşti,/ zadarnică rîvnă/ spre derizorie/ întemeiere.// Care cuvînt/ ar trage în cumpănă/ tăcerea enormă/ sortită să fie/ singura şansă?"* (*Epistolă*). Neîncrederea în cuvânt se datorează faptului că materialul acestuia este funciarmente profan, caracterul său disimulator fiind adesea asociat cu spectacolul grotesc al bâlciului, prin inautenticitatea lui ostentativă. Liniștea, în schimb, căpătă valențe spirituale, având în esență efectele curative ale unei forme de rugăciune. Uneori nimicul se suprapune până la identificare cu tăcerea, perceput însă ca o expresie a sublimării: *„Fac necontenite progrese în domeniul/ atît de labil, de alunecos şi riscant / al poeziei. Am ajuns atît de aproape de perfecţiune, încât nu scriu nimic. Marile mele poeme, marile, unele/ din ele în cinci părţi, altele'n zece (...)/ sper să nu le scriu niciodată"* (*Altă scrisoare*). Printr-o aparentă atitudine lirică în răspăr cu literatura, autorul impune, efectiv, o altă matrice a poeziei, care nu mai este cea a limbajului, ci una imanentă sinelui, înțeleasă ca trăire neconsumată verbal.

Climaxul histrionic al poeziei ursachiene este atins în textele în care autorul nu creează doar măști simbolice, ci se erijează în rolul unor personaje lirice, precum în poezia *Din reveriile domnului R. (I)*. Uşurința exprimării şi plăcerea înscenării se vădesc a fi motivele care determină instanța scriitoricească să se ascundă sub chipuri străine: *„înţelesese că ultima'i frază/ era de un echivoc scandalos, cu subsoluri hibride/ şi intenţiuni refulate, ba chiar/ de o vanitate absurdă (...)/că din aceasta reiese un fel autarhic/ şi solipsist de a fi, în sfârşit, se făcuse ridicul"*. Repercusiunea hipertrofiei cognitive, cea a gândirii care se gândește pe sine, este denunțată într-o manieră umoristică, prin dezacordul dintre ținuta intelectuală a domnului R. şi ridicolul în care acesta cade. „*Vreau să zic o idee sensibilă, sau, oricum,/ posibilitatea unei atare idei, sau/ bănuiala (în fond destul de obscură) despre putinţa,/ în general, a ideii că în principiu/ se poate admite că dacă/ existenţa e genul suprem şi inexistenţa/ există, atunci inexistenţa e existenţă, deci nu există şi, în consecinţă...*" Cuvintele care scontau pe rafinamentul exprimării se amalgamează, incapabile de a comunica orice idee coerentă, aşadar concepția conform căreia omul definește şi se definește prin verb este subminată în totalitate.

Sonet ridicol reia, în stilul ursachian, esența tematică din *Epigonii* lui Eminescu: *„Rigorile prudenţei, credinţei, curtoaziei/ noi niciodată nu le vom cunoaşte / decât cel mult în sfera poeziei/ uitându-ne la ele ca la moaşte (...)// Destul acum; scîrbit de toate cele/ (chiar şi de moarte-mi este*

numai silă)/ eu împletesc cununi de imortele". Spiritul critic care definește modernitatea se traduce prin incapacitatea de a mai crede ingenuu. Respectarea regulilor prozodice ale sonetului, a cărui etimologie are ecouri muzicale, nu se face decât cu scopul de a demantela, prin contrastul sentimentului de blazare manifestat în poezie, idealismul unei tradiții literare candide. Ideea literaturii care falsifică viața se pliază pe afirmația avangardistă a lui Eugen Ionescu: *„Iată de ce nu mai cred în moarte. Intrată în cultură, şi-a înstrăinat, şi-a pierdut orice nemurire, s-a dezesenţializat, şi nu mai este decât o simplă temă de brodat, de divagat liric, agonic, filozofic, teozofic, matematic ş.a.m.d"* (Ionesco, 2011: 266). Dezgustul față de artificiu este doar o altă față a momentului critic pe care îl cunoaşte limbajul poetic.

Sensibilitatea postmodernă pe care o emană poeziile lui Mihai Ursachi şi distanțarea de modelul romantic sunt vizibile şi prin ilustrarea burlescă a imaginii morții: *„Am comandat pentru toţi cei prezenţi veselie/ la gheaţă [...] toţi cei de faţă în frunte cu nunii/ se pişcă de buce şi râd ca nebunii"* (*Nunta*). Gravitatea cu care romanticii îi asociau morții motivul somnului sau al contopirii cu o iubită himerică este înlocuită de spectacolul buf ce premerge absorbirii neantului: *„Mireasă, mireasă, ce fel de coasă/ este aceea la tine"*. Reprezentarea folclorică sângeroasă a morții spulberă clișeul cultural al desăvârșirii iubirii în extincție.

La o privire panoramică asupra operei poetice a lui Mihai Ursachi, ceea ce îl diferențiază pe autor de poeții români care se înscriu în siajul literaturii ludico-demistificatoare – ca Marin Sorescu sau Geo Dumitrescu – este histrionismul său tragic. Proteismul poeziei sale este mai mult decât o nevoie de a inova în plan formal. Relația dintre structura și sensul poeziilor ursachiene este observabilă datorită afirmării unei conștiințe artistice care nu mai crede în literatură, dar care nici nu se poate abstrage acesteia, ceea ce termină şi fluctuația tipului de discurs poetic. Altfel spus, textele poetului exprimă contradicția postmodernismului dintre tendința nimicitoare şi nevoia de a unifica. Însă criza scriiturii devine, paradoxal, o temă exploatată estetic, alimentând în continuare sursele creației.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Graff, Gerald, *Literature Against Itself*, University of Chicago Press, 1995.

Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, 1982.

Ionesco, Eugène, *Nu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Marx, William, *Rămas-bun literaturii. Istoria unei devalorizări: sec. XVIII-XX*, Editura România Press, 2008.

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011.

Pop, Ion, *Un neoromantic: Mihai Ursachi*, în Revista *Tribuna*, Cluj-Napoca, nr. 3, martie 2006.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. 1, Editura Cartea Românească, 1974.

Ursachi, Mihai, *Arca: Opera poetică*, prefață, itinerar biografic şi selecție de texte critice de Daniel Corbu, Editura Princeps Multimedia, Iași, 2013.

PAULE MARSHALL'S QUEST FOR WHOLENESS

Amada Mocioalcă
Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: Paule Marshall's fiction epitomizes the black diasporic woman's quest for wholeness, for the integration of the various parts of one's self – race, ethnicity, gender, historical process, and the specific individual in the context of community. Marshall is a womanist writer, a concept that Alice Walker so succinctly defined in her introduction to In Search of Our Mothers' Gardens (1984). An African American of Barbadian ancestry, Marshall in her writing carefully sculpts the complex forms of her African cultural heritage as it appears in the black cultures of the Caribbean, South America, and the United States.

Keywords: womanism, culture, conservation, ethnicity, racism

Paule Marshall's fiction epitomizes the black diasporic woman's quest for wholeness, for the integration of the various parts of one's self – race, ethnicity, gender, historical process, and the specific individual in the context of community. Marshall is a womanist writer, a concept that Alice Walker so succinctly defined in her introduction to *In Search of Our Mothers' Gardens* (1984). An African American of Barbadian ancestry, Marshall in her writing carefully sculpts the complex forms of her African cultural heritage as it appears in the black cultures of the Caribbean, South America, and the United States.

As pivotal as Paule Marshall's works have been to the tradition and literature of African American women and the third world, she has not received the recognition she deserves – perhaps because she has not cultivated the requisite marketable image, or perhaps because the complex politics of her work cannot be reduced to the neat, sloganistic categories patronized by the mainstream and alternate United States literary markets. Her personal history is a signal as to why she is the writer she is and why she adheres to an intensely private configuration of the writer's image.

Marshall's African-Caribbean ancestry also gave her insight into another important dimension of the diaspora, the traumatic awareness of colonialism. Furthermore, until recently most writers who ventured to approach these historical processes – slavery, immigration, exploitation, racism, colonialism – did so from a male perspective. A decade before the explosion of women of color literature in the 1970s, Marshall's fiction emphasized the distinctly sexist character of these phenomena even as she demonstrated how women are significant actors in the making of history. Her writing symbolized a position that would become pivotal in the second wave of American feminism.

While her development as a writer was unconsciously being directed by her ancestry and her mother's circle of friends, Marshall was formally schooled in the more conventional American modes of education. Perhaps because of the respect for words she had learned at home, she was drawn to books at school and in the library. Of course the traditional school curriculum of the 1930s and 1940s did not include much writing by blacks and women; still, she learned much from some of the writers she encountered in the dominant culture. She tells us that during her adolescence and early twenties she went through "a very heavy Thomas Mann and Joseph Conrad period" and described *Death in Venice* as "a seminal book for her." She also read the works of two African American writers whose names at least were known at that time – Paul Laurence Dunbar and Richard Wright.

During the late 1940s and early 1950s, as the civil rights movement escalated, Marshall was strongly influenced by two further African American thinkers, Ralph Ellison, whose *Shadow and Act* (1958) she has called her "literary bible," and James Baldwin, whose essays "were crucial to her formation as a writer and a thinker." Like other writers of the 1950s, Marshall discovered the long-neglected works of African American women writers only in the following decade, when she read Zora Neale Hurston, Dorothy West, and Gwendolyn Brooks, whose *Maud Martha* (1953) she would in 1966 call "the finest portrayal of an African-American woman in the novel to date and one which had a decided influence on my work."

A survey of the writers who influenced Marshall during her childhood and adolescence provides insight into her particular approach to writing. Both Thomas Mann and Joseph Conrad imbued their characters and settings with symbolic resonances. They also dealt with a subject that would prove critical to Marshal's treatment of the black diaspora: the negative effects on the powerful and the powerless alike of bourgeois society and colonialism. In his essays, Baldwin not only probed the racial and political dilemmas at the core of American culture, but also described, in a voice distinctively his own, the relationship between his personal experience and societal institutions. Ellison's *Shadow and Act* is an analytic tour de force that examined the complexity of African American folk culture while at the same time it lent twentieth-century African American literature a modernist tradition. Gwendolyn Brooks's *Maud Martha* not only featured an intelligent, sensitive black girl in a family setting – an unusual subject for American literature – but lyrically evoked the wonderfulness of the commonplace, how the common rituals of life are the site of art.

Though they represent different cultures and times, all of these writers used language symbolically to represent the complex interrelationships between character and culture. Even when they used the form of the essay, they employed narrative as the frame for their embodied ideas. Although Marshall wrote poetry as a young girl, as a mature writer she exclusively devoted herself to the art of fiction. She has noted that for her the traditional novel is still a vital form because her reader can see her characters in their context even as she "can explore their inner states and the worlds beyond them."

Like *Maud Martha*, a novella Marshall admired, *Brown Girl, Brownstones* (1959) is the story of the growing up of a black girl. And like Brooks's novella, Marshall's first novel is to some extent autobiographical. Both writers used their experiences of growing up within the context of a specific black community as the basis for their work. Yet these two works are primarily novels rather than autobiography in that neither one attempts to reconstruct the facts of the author's life or to validate her existence. Brooks's novella is dominated almost exclusively by the internal meditations of Maud Martha, so as to emphasize that black girls, too, have a subjective imagination through which they interpret the world around them. While the subjective view of Selina is certainly evident in *Brown Girl, Brownstones*, Marshall expands her narrative world to include other complex and diverse characters who are both distinctly themselves yet representative of the cultural characteristics of the Barbadian-American community.

When *Brown Girl, Brownstones* was published in 1959, it had been preceded in African American letters by a small but significant body of texts that featured to one degree or another the growing-up process of a black girl. Today, students of African American literature know about nineteenth-century texts such as Harriet Jacobs's *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), and Harriet E. Wilson's autobiographical novel *Our Nig* (1859), the former about a Southern slave girl, the latter about a northerned indentured black girl. *Plum Bun* (1929), by the Harlem Renaissance writer Jessie Fauset, provides some outline of the growing up of Angela Murray. Similarly, Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching*

God (1937) and Dorothy West's *The Living Is Easy* (1948), and Gwendolyn Brooks's *Maud Martha* all focus on the protagonist's childhood development for some portion of the text. But with the possible exception of *Maud Martha* – which she may not have even seen before writing her first novel, since Brooks's novella went out of print immediately after publication – Marshall had access to none of these works.

To give primary significance to a brown girl as the protagonist of a novel was practically unheard of in 1959; to focus on her adolescent years for an entire novel had not been attempted even by Brooks. True, the growing up of black boys had been recently treated in Wright's autobiography, *Black Boy* (1945), and in James Baldwin's *Go Tell It on the Mountain* (1953). As the civil rights movement escalated in the 1950s, more attention was paid to the theme of black manhood and therefore to the precarious journey of black boys as they became men. By contrast, little emphasis was placed on black womanhood (except as it related to men) and therefore on how black girls became women. To some extent, it appeared from contemporary American literature that like Topsy of *Uncle Tom's Cabin*, black women "jes grew." *Brown Girl, Brownstones*, with its intense focus on Selina's journey from budding adolescence to questioning womanhood, was unique.

Not only was Marshall's protagonist startling; the novel was also remarkable for its portrayal of – its insistence on – the reality of black culture as the birthright of a people who supposedly had lost their history as a result of their enslavement by a dominant white culture. Even James Baldwin had written about the loss of that history as he gazed at the cathedrals of Europe, symbol of a culture that he felt he could not possibly match. By her rich delineation of the rituals, mores. And values of the African-Barbadian community in its attempt to situate itself in the United States, Marshall enunciates the lasting power of black culture in the diaspora. The language her characters speak is itself a reflection of that history – the interplay of African, British, and Caribbean elements. And the rituals the Boyces and the Challenors enact, such as the wedding at the center of the novel, are themselves reflections of the journey from Africa through the colonized Caribbean to racist America. Marshall's story grows out of the possibilities as well as the conflicts presented by these elements. For although Selina Boyce and her community have come to America for economic advancement, they came with a history and culture that is sometimes in conflict with the materialistic values of the United States.

In creating the shape of Selina's journey into womanhood, Marshall takes into account the forces that affect any young girl – her parents, her environment, her biological development – and shows how they relate to the culture of Selina's people as well as to the racism (against blacks) and discrimination (against foreigners) with which she must contend.

By emphasizing *brown* and *girl* in the novel's name, Marshall signals her primary focus: that this work is about both the race/culture and the gender of her protagonist. And by placing *brownstone* directly next to *brown girl*, she reiterates the importance of context, of environment. Brownstones are associated with urban New York and the waves of immigrants who not only lived in them but used this new environment as a means to economic advancement. These brownstones served as a shelter from the surrounding world of discrimination and racism as well as a place where the values of the old homeland could be preserved. In giving her first novel its title, Marshall reminded us that personal human development is inseparable from history, culture, and environment.

Marshall's sense of the interrelationship of character and context is also evident in the shape of the novel itself, which is divided into four parts. The first book, "A Long Day and a Long Night," introduces the reader to the major characters and their community as well as to the brownstone itself. "Pastorale" lyrically evokes the pleasure and pain of Selina's coming of age. The third book, "The War," concerns the conflicts between Silla and Deighton Boyce

over the purchase of the brownstone, and is also set in the context of World War II. In the fourth book, "Selina," the near-adult protagonist challenges her parents and community and comes to terms with her first sexual encounter and with the racism of the white world.

Throughout the novel, the issues of materialism and intrinsic values, of individual relationship to community, of culture and racism, and of the mysteries of male and female are highlighted against the backdrop of Selina's discovery of herself as a person and as part of a community. Central to that understanding is Selina's relationship to her parents, for it is through the parents that a child first learns what it might mean to be a man or a woman. So gender definitions are critical to the major form of the novel. Here again. Marshall's first novel emphasized what would later become an important subject in 1970s American literature even as she situated Selina's growing understanding of her parents and therefore of herself in the context of racial politics.

Marshall's emphasis in *Brown Girl, Brownstones* on the mother-daughter relationships was not recognized as a significant theme in literature until the second wave of American feminism questioned conventional assumptions about the bond. Unlike some women writers of the 1970s and 1980s, she did not idealize the mother-daughter bond, a temptation she must have felt, given its trivialization in Western culture and the ways it was assaulted by the racial realities of America. Rather, she celebrated it by probing its complexity and its social context. The ten-year-old Selina must look to her mother for what it might mean to be a woman; yet she is drawn not to her "wintery," hard mother, but to her spring-like, magical father. Why the mother appears formidable but powerful and the father delightful but ineffectual has much to do with the racial and gender stereotypes found in Selina's immediate community as in American society in general.

As a foreign black people trying to "make it" in America, the Barbadian immigrant community was forced to confront the same racial stereotypes and socioeconomic restrictions that had been imposed for centuries on African American women and men. Since slavery times black women had been portrayed in American popular culture as domineering mammies or as oversexed wenches, while black men were characterized as hedonistic coons or dumb bucks – boys unable to participate in the hard business world of America. These images continued to reverberate in the 1930s and 1940s, as exemplified by the popular radio show "Amos 'n' Andy," which featured Sapphire, who dominates her weak, lazy husband with her lashing tongue.

Such images were not only distortions of blacks, but were based on the cultural assumption that that men are to be dominant, women subordinate, and that any other gender construct was deviant, wrong. Since the economic realities of life made it impossible for black women to withdraw from the work-world and be cuddled and ineffective, and since men were systematically denied access to wealth, these stereotypes were cruel, dangerous, and an excuse for not dealing with the real causes of black poverty. But they were also sexist, since they assumed a specific personality as the appropriate and only one for a man or a woman. Although the Moynihan Report, which emphasized the fact that black families were matriarchal, deviant, and the major reason for poverty and crime in black communities, was not published until 1966, its major tenets were already ingrained in American popular culture. Strong black women who could not be matriarchs given their powerlessness in the society were branded as the reason why black men were supposedly not productive enough and had not formed traditional patriarchal families as whites had. Black girls growing up in this atmosphere, confronted by contradictory societal demands, must have been in conflict about who they could or should become.

In a talk given at the University of California at Berkeley in 1982, Marshall said that she wrote *Brown Girl, Brownstones* not so much for publication as to unravel her own knots.

Perhaps as a young Barbadian-American girl she, like Selina, was confused by the contradictory values of her own community. On the one hand, it revered the puritanical values necessary to achieve material success; on the other, it clearly valued sensual pleasure as symbolized in dancing, a motif in this novel. At the same time, Marshall's analysis of Barbadian-American society in *Brown Girl, Brownstones* indicates her profound awareness of the effect of American stereotypes on the Barbadian immigrant's ability to advance economically. Whatever their personalities or attributes, male Barbadian-Americans defined themselves as men by their ability to acquire property and make money, while in accordance with American society's definition of "real" women, their wives were eventually to be taken care of and live in fine houses. The Challenor family in *Brown Girl, Brownstones* represents that norm. Percy Challenor is a dull, hard-working man who rules his house like a god while his wife subordinates herself to him, to the goal of buying a house, and to marrying their children into other upwardly mobile Barbadian-American families. By contrast, other members of the immigrant community such as the sexually free Suggie, the artistic Clive, and the sensual Deighton Boyce instinctively feel that they are giving up too much of themselves to the ideal of acquisition of money and property. They are, however, perceived as a drain by the already beleaguered community.

In particular the Boyce family does not fit the pattern rewarded by their American community. Deighton refuses to be what he considers "a pawn" in the white man's world and will not submit himself to becoming a drudge, which for him is being less than a man. In refusing to submit to the societal definition of manhood, he passes the weight of survival and success to his wife, Silla, who then must become the hard one. As "the mother" she will do anything to secure her own and her children's position in the community, even at the cost of her own "femininity."

At least that interpretation of the dynamics in the Boyce household is what the reader first encounters in *Brown Girl, Brownstones.* But even as that version of their story is there, so is another. For Marshall is not only criticizing the way American materialism undermines the individual; she is also intent on demonstrating how fixed gender roles distort this family and others like it. Her portrayal of Silla as a strong willful woman who makes "her mouth into a gun" precisely because she has so little power, is also a different image of what a woman could be, contrary to conventional ideals. Further, in her dramatization of Silla and her women friends, and especially in her description of Silla's beauty as she and her family prepare to go to the wedding that is at the center of the book, Marshall underlines the fact that this image is related to other cultural definitions of womanhood, which Silla has inherited from her ancestors.

It is Silla's persistent voice more than any other element in *Brown Girl, Brownstones* that pronounces Marshall's alternate perception of womanhood. Unlike Maud Martha, who only imagines her own point of view, Silla speaks her mind. As woman she will not be silent. As woman she is an actor, and she passes on her willfulness, her womanishness to her daughter Selina. Critic Mary Helen Washington has commented in her afterword to the Feminist Press reissue of *Brown Girl, Brownstones* that Silla "teaches [Selina] almost nothing of the 'female' arts. She tolerates Selina's adventurous spirit with a grudging respect and in subtle ways encourages it." Thus at the end of the novel Selina comes to realize that she is not so much her father's child as she is her mother's daughter. In parting, her mother blesses the daughter's spirit: "G'long! You was always too much woman for me anyway, soul. . . . If I din dead yet, you and your foolishness can't kill muh now."

The mother's blessing is not the last scene in the novel, however, for Marshall sees that this bond necessarily exists within the context of the journey Selina will be making in a complex world. At the crux of her growing up is her awareness of herself, not only as a

woman but also as a Caribbean and an American. Marshall gives shape to the interrelationship in the formal, final gesture of the book, when Selina throws one of the two traditional silver bangles worn by all West Indian girls into the landscape of urban Brooklyn, while she keeps the other. It is a gesture that has been preceded by similar rituals exemplifying the bicultural tension and energy of this immigrant community. From the women's rituals around Silla's kitchen table, through 'Gatha Steed's hybrid wedding, to the religious revivals of Father Peace and the meetings of the Barbadian-American Association, the novel's rituals reflect the many intersecting and conflicting elements of its characters' heritage – the African, the Caribbean mix of slavery and British colonialism, and the urban and materialistic quality of American culture.

Yet that outline is not necessarily one of progress, as Marshall demonstrates in the rest of her opus. Rather than focusing on urban American life, she moves through time and space to the Caribbean as her literary landscape. This "arc of recovery," as critic Susan Willis puts it, characterizes Marshall's revolutionary journey, her search for wholeness in the diaspora. Whatever material gains West Indians may have made in the United States, the question of what they may have lost and may need to recover looms large in *Brown Girl, Brownstones.* In carefully analyzing the characters of Deighton and Clive (one an artist without a form, the other a thinker and would-be painter), as well as their virtual ostracism from the community, Marshall asks hard questions about the values adopted by her immigrant community in its quest for material success. And by making the search for the spiritual/intellectual values these men could potentially give their community an intrinsic part of her novel about a brown woman's coming of age Marshall initiates the first lap of her lifelong journey to the recovery of an ancestral wholeness, even as she evokes the dilemmas of the present for peoples of the black diaspora. Perhaps Selina, who is both her father *and* her mother's daughter, will struggle to that wholeness through her unity of these apparent opposites.

Brown Girl, Brownstones was a critical success, with fine reviews appearing in such prestigious publications as the *New Yorker*, the *Saturday Review of Literature*, and the *New York Times.* It was not a commercial success, partly because the theme of a girl's coming of age had not been recognized as it would be twenty years later – when Marshall's novel would be praised as a touchstone work in contemporary American women's literature – and partly because of Marshall's refusal to cultivate a marketable image. Nonetheless the publication of *Brown Girl, Brownstones* had two important immediate effects. The writing of her first novel convinced Marshall that she *had* to be a fiction writer. And the novel suggested to those who did manage to discover it in the 1960s that there was a complexity and richness in black women's lives that had yet to be mined in literature.

Published in 1961, Paule Marshall's volume *Soul, Clap Hands and Sing* is a collection of four novellas, each taking place in different locations, and having as protagonists four aging men of African descent. The title of the collection was taken from Yeats's poem "Sailing to Byzantium":

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.
(Yeats, "Sailing to Byzantium", emphasis added))

In his review of the collection, Ihab Hassan comments on Marshall's recourse to the condition of the aged, who ultimately experience "the bitter dignity of knowledge through defeat," thus belonging to Memory, as opposed to children, who represent Hope:

"Children, we know, have ruled our literary scene, bringing to it the nostalgia of innocence and outrage of experience. They embody the American protest against reality, against time and death. They belong to Hope, bright or betrayed. The aged, however, have remained in a twilit zone, encircled by their loneliness, nodding in the gray shadow of failure. Yet the aged protest against mortality too, and have their literary use. They belong to Memory; they have seen the scarecrow of human illusions laid bare. Hope and Memory still remain the two contending parties in the dreams America dreams." [1]

What is particular about this collection of novellas is the geographical diversity of the locations – Barbados, Brooklyn, British Guiana and Brazil – which determined the racial diversity of the four protagonists – an American Negro living in Barbados, a Jewish professor, a white-negro-Chinese radio announcer, and a Brazilian comedy actor. It is Marshall's way of conferring a universal dimension to human life, surpassing the limiting distinctions of race and color. And Ihab Hassan mentions the range of "life's opposites" – black-white, life-death, reason-unreason – which are gradually revealed in Marshall's handling of her characters and 'stigmatic' scenery.

With *Praisesong for the Widow* (1983), Paule Marshall returned to the traditional novel. It is a confirmation of her views expressed in "Shaping the World of My Art":

"I realize that it is fashionable now to dismiss the traditional novel as something of an anachronism, but to me it is still a vital form. Not only does it allow for the kind of full-blown, richly detailed, visual writing that I love (I want the reader to see the people and places about which I am writing), but it permits me to operate on many levels and to explore both the inner state of my characters as well as the larger world beyond them." [2]

A closer reading of the novel reminds one of Haley's *Roots*. It is the story of the former black slaves, losing their roots, and re-finding them in the end. It is a plea to all black Americans to re-discover and re-connect with their African heritage. Avatara (Avey) Johnson, the black protagonist of the novel, a native of Harlem and Brooklyn, goes on a Caribbean cruise, and she has a dream about a distant, Africa-focused relative she visited in South Carolina as a child and, thoroughly upset, she decides to go ashore in Grenada. She is later persuaded to join an annual excursion to the island of Carriacou, where the natives are celebrating their ancestors and African origins through dance and song. Partaking into the ceremonies, Avey feels a strong connection to an ancestral history she had heretofore severed ties with, and, reclaiming her roots and herself, she decides to entirely change her life and do her best to keep that heritage alive. We have again one of the recurrent themes in Marshall's writings – the search for identity. The explanation resides in her multiple personality: she is, at once, American and African American, Barbadian and Afro-Caribbean. She belongs to the American and African American tradition, being equally claimed by the Caribbean and postcolonial tradition in literature:

"On another level, one of the themes which absorbs me so that I find myself returning to it again and again is the question of identity. And as part of this, a concern for the role the past – both the personal and historical past – plays in this whole question. How much the women long ago can be said to be responsible for this I cannot say. But I do know that their need to reestablish a sense of themselves each afternoon by recalling their past life nurtured

[1] Ihab Hassan, "A Circle of Loneliness", *The Saturday Review*, September 16, 1961.
[2] Paule Marshall, *New Letters* 40 (Autumn 1973): 97–112) in Joan Veal Gabbin, ed. *Shaping Memories: Reflections of African American Women Writers* (Jackson: University Press of Mississippi, 2009), p. 20.

in me a desire to understand that combined heritage which was at once Afro-American, Afro-Caribbean, and to a much lesser degree American, that was mine. There was always the desire – only vaguely acknowledged for a long time – to bring together all the various strands (the word is synthesis) and thus make of that diverse heritage a whole." (Idem, 21)

It all seems to contradict Paul Gilroy's statements in *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), who associates women and religion exclusively with static "roots," as opposed to dynamic "routes." Thus, in hiss analysis of Martin Delany's novel *Blake*, Gilroy praises the protagonist's "skepticism and strictly instrumental orientation towards religion" and argues that these attitudes are particularly "important because African American religion is so often the central sign for the folk-cultural, narrowly ethnic definition of racial authenticity that is being challenged here in the name of rhizomorphic, routed, diaspora cultures" (Gilroy, 1993:28). Recent fictional works written by contemporary African American women writers disproves this simplistic formula. In works such as Paule Marshall's – among others – we encounter narratives in which pure "origins" are impossible to reach, in which diasporic subjects are cut off from the land and the religion of their ancestors in Africa. Yet, in the diasporic spiritual geography of these African American women writers, "home" is still a possibility when the subject grounds herself in both the roots and the routes of the African diaspora.[3]

BIBLIOGRAPHY

MARSHALL, Paule. *The Fisher King* (New York: Simon & Schuster, 2000)

_____. *Daughters* (New York: Macmillan, 1991)

_____. *Reena and Other Stories* (New York: The Feminist Press, 1983)

_____. *Praisesong for the Widow* (Plume: Penguin Books, 1983)

_____. *The Chosen Place, the Timeless People* (Originally titled *Ceremonies at the Guest-House*) (Michigan: Harcourt, Brace & World, 1969)

_____. *Soul Clap Hands and Sing* (Chatham, N.J.: Chatham Booksellers,1961)

_____. *Brown Girl, Brownstones* (1959)

DAVIS, Amanda J. "To Build a Nation: Black Women Writers, Black Nationalism, and Violent Reduction of Wholeness." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 25.3 (2004): 24-53.

DOUGLAS, Christopher. *A Genealogy of Literary Multiculturalism*, (Cornell University Press, New York, 2009)

University Press, 1976)

SÎRBULESCU, Emil. *Cartea care vorbeşte: Introducere în romanul afro-american*. (Craiova: Fundaţia Scrisul Românesc, 1999)

WARREN Robert. *Who Speaks for the Negro?* (New York: Random House, 1965)

WASHINGTON, Mary Helen, ed, *Midnight Birds: Stories of Contemporary Black Women Writers* (Garden City, N.Y.: Anchor, 1980).

ZACK, Naomi. "Ethnicity, Race and the Importance of Gender", in *Race or Ethnicity: On Black and Latino Identity* by Jorje Garcia, Cornell University Press, 2007

[3] A detailed analysis of *Praisesong for the Widow* is found in Carissa Turner Smith, "Women's Spiritual Geographies of the African Diaspora: Paule Marshall's 'Praisesong for the Widow', *African American Review*, 2008. Online resource: <ahref="http://www.thefreelibrary.com/Women's+Spiritual+Geographies+of+the+African+Diaspora%3A+Paule...-a0208881661">

THE BIBLICAL TEXT – A FUNDAMENTAL LANDMARK FOR THE LAND OF POETIC SYMBOLS MIGRATING FROM THE SACRED TEXT TOWARDS POETRY IN GRIGORE VIERU'S WORKS

Raisa Gîscă
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The biblical imaginary- it's the fundamental base for the poetical symbols which migrate from the Saint to the poetry in Grigore Vieru's creation. The biblical motives are the fundamental elements in Grigore Vieru's creation, because he himself believed in God from all his heart, being a devoted christian. All the christian traditions, the kindness and the steadiness, the holidays, the faith and the hope for Grigore Vieru were saint. His basic book was the Bible, followed by Eminescu and the Romanian language Dictionary. Many times he used biblical principles for developing different ideas. The poet was sure that believing in God is not a weakness, as many wisers consider, to believe in God is a form of a honest character, and the symbols establish an ascension therapy, having a very active spiritual significance.

Keywords: symbol, biblical imaginary, christianity, cross, prayer

După teoria lui G. Durand simbolismul, schemele ascensionale și imaginile luminii se află în opoziție față de arhetipurile și simbolismul negativ. Simbolurile verticalizante, ascensionale, numite și ale înălțării, stabilesc o terapie de ascensiune, având o semnificație spirituală activă. Aceste scheme tind să valorifice pozitiv și să sensibilizeze practicile ascensionale ale religiei.

Mihai Cimpoi susține cu certitudine că „Grigore Vieru este, indiscutabil, un *scriitor religios*[1], deoarece în unele opere surprinde dimensiunile religiosului românesc: „atitudinea ritualică față de divinitate (...), divinitatea văzută ca o scurgere firească din cer spre pământ și viceversa (...), acțiunile omului înțelese ca îndatoriri religioase (...), *religiosul* echivalent cu *moralul...*"[2]. Poetul susține că a crede în Dumnezeu nu este o slăbiciune, așa cum consideră majoritatea înțelepților veacului acestuia, ci e o formă a caracterului cinstit. Încă din copilărie i-a fost implantat acest caracter cinstit de către mama sa, prin modul ei de viață, și prin comportamentul consătenilor: „În biserică să fii/ Drept și cinstit" *(Templul)*[3]. Mama sa a fost intermediarul dintre fiul său și Dumnezeu, ea i-a sădit și cultivat dragostea pentru El:

„Mama mea viața-ntreagă,
Stând la masă, ea și eu,
Se așază între mine
Și Preabunul Dumnezeu ..." *(Autobiografică)*

Credința în Dumnezeu pentru mama sa nu este ceva superficial, doar de sărbători sau când îi este greu, ci este un mod de viață în care este implicată toată ființa ei, cum scrie în ultima strofă din aceeaș poezie: „Și eu țin atât la mama,
Că nicicând nu îndrăznesc
Dumnezeul din privire
Să mă vâr să-l mâzgâlesc."

[1] Mihai Cimpoi, *Grigore Vieru, poetul-simbol*, în *Grigore Vieru, Poetul* [monogr. colectivă intern. în m. m. vol.], Academia de Științe a Moldovei, coord. Mihai Cimpoi, Chișinău, I.E.P., Știința, 2010, p. 30.
[2] *Ibidem.*
[3] Grigore Vieru, *Acum și în veac,* București-Chișinău, Litera Internațional, 2001, p. 143.

(Autobiografică)[4]

Faptul că Dumnezeu a fost alături și de cei deportați în Siberii de gheață, este demonstrat printr-un imaginar profund sentimentalist. Altfel spus, credința în Dumnezeu i-a ajutat să supraviețuiască și să facă față vitregiilor sorții:

„Doamne Cel din slăvile creștine,
Ce păcate oare-ai săvârșit
Că te-au dus acolo și pe Tine
În Siberii fără de sfârșit?!"

În imaginarul poetului Dumnezeu este răbdător și milos, plin de îndurare și iertare față de răutatea omului:

„Toate le ierți,
Doamne de Sus,
Cu blândețe măreață,
Chiar și pe cei
Care te-au dus
În Siberii de gheață!"

Mai aproape de imaginarul realității poetul vede pe Dumnezeu un Creator grijuliu care coordonează toate lucrurile pe pământ: soarta omenirii, a familiilor, a fiecărui om în parte, fie bătrân sau prunc, natura, totul. Fiecare popor este deosebit de alte popoare, deoarece Dumnezeu l-a binecuvântat pe fiecare cu un anume destin:

„Există câte un român
Sub câte o stea
Cu luminile ei
Pururea treze,
Căruia Dumnezeu, ca unui copil,
I-a prins mâna în mâna Sa,
Învățându-l să picteze." *(Zugrăveala de sus)*[5]

Sau soarta copiilor: „De ce-aș fi trist,
De ce-ai fi tristă?!
Eu drag îți sunt, tu dragă mie.
Dea Domnul și copiii noștri
Așa de fericiți să fie.
.....
Te bucură și nu fi tristă,
Așa sunt toate rândurite.
Frumoasă este orice vîrstă.
Un dar ce Domnul ni-l trimite." *(De ce-ai fi tristă?)*[6]

Chiar dacă nu există Dumnezeu, după părerea poetului, nimeni nu I-ar putea lua locul, deoarece nu mai există altcineva în tot universul care ar putea suplini omniprezența sa, manifestările Sale divine și caracterul Său în viața omului. Dumnezeu iubește pe fiecare om în parte, indiferent din ce clasă socială, gen, naționalitate, vârstă, statut, rasă sau culoare n-ar fi: „Numai Dumnezeu este un adevărat internaționalist. Națiunile sunt creațiunea Sa și este firesc să le iubească egal"[7]. Poetul îl prezintă alături de Dumnezeu Tatăl pe Fiul Său Isus Hristos, despre

[4] Grigore Vieru, *Scrieri alese: versuri*, Chișinău, Literatura artistică, 1984, p. 44.
[5] Grigore Vieru, *Acum și în veac,* București-Chișinău, Litera Internațional, 2001, p. 146.
[6] *Ibidem*, p. 135.
[7] Grigore Vieru, *Văd și mărturisesc*, în Gr. Vieru, *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera Internațional, 2001, p. 277.

care susține că „nu are nici o vină" pentru suferințele de pe pământ, dar care, din contra, a murit pentru întreaga omenire din dragoste pentru om și de care atârnă existența umană:

„Nu El a otrăvit izvoare
Și mărul care-n pom se coace, (...)
Nu El a otrăvit și graiul
Și doina care mult ne place. (...)
Nu El a preschimbat pe oameni
În fiara crudă și rapace
Hristos nu are nici o vină.
Lăsați-L pe Hristos în pace." *(Hristos nu are nici o vină)*[8]

În imaginarul lui Grigore Vieru Hristos apare ca un erou, de aceea la El se înalță lacrimile, durerea și rugăciunile sale. De multe ori poetul chiar se identifică, parțial, cu Hristos, deoarece la fel ca Fiul lui Dumnezeu, el s-a jertfit pentru pentru neamul său fără rezerve, iar astăzi ne bucurăm de „hrănitoarea poveste a unui popor binecuvântat de Dumnezeu pe pământ, devenită o casă părintească cu stâlpi de Doină și Dor, cu ferestre de icoane de lemn, cu fântâni în care curcubeiele își țes nesfârșitul covor de culori..."[9].

Un alt simbol al creștinismului întâlnit în creația lui Gr. Vieru este crucea. Pe cruce a fost răstignit Hristos cel fără de vină, acolo și-a vărsat sângele ispășitor: „Iar sângele Tău,/ Rănitul Tău sânge,/ Pe cruce curgând,/ Arată calea sângelui meu/ Spre Tine,/ Spre oameni,/ Spre lume" *(Calea sângelui)*[10]. În acest context M. Cimpoi subliniază că „realizarea actului răstignirii cristice dă o semnificație emblematică dramei basarabene și general-românești"[11], iar în răstignirea pe Golgota Basarabiei a fost implicat însuși poetul Gr. Vieru alături de alți poeți:

„Eu mor pe cruce pentru ea,/ Iar lumea hohotește rea" *(Doină)*[12].

Simbolul crucii mai are semnificația de destin: „Ei ne răstigniră pe crucea/ Lui `46!"*(13 strofe despre mankurți)*[13], de sprijin și mângâiere: „Iar singurul loc/ De întâlnire cu El/ Era cel de pe cruce*"(Crucea)*[14], sub semnul crucii intrăm în această lume și tot sub semnul ei plecăm în cealaltă: „Iar crucea de pe morminte/ Nu este decât un semn/ Că de-aici am plecat" *(Plumbuita)*[15].

În cele mai grele momente din viață cugetul îndeamnă la rugăciune, deoarece astfel omul se apropie de Dumnezeu care îl aude, îl înțelege și nu întârzie să-i răspundă. Pentru cel credincios rugăciunea este scut și apărare, este putere și tărie. Obiceiul de a se ruga, Gr. Vieru l-a învățat de la mama sa: „În zori, mâinile mamei/ Se roagă spre Cer, împrospătate/ De cântecul privighetorilor", mama se roagă în zori pentru ocrotire și călăuză pentru toată ziua. Atunci când poetul își petrece mama în ultimul drum, privește, pentru ultima dată, cu durere în suflet la mâinile ei împreunate pe piept și prefigurează o rugă: „Mâinile mamei/ Se vor ruga -/ Două crengi desfrunzite, reci" *(Rugăciunea din zori)*[16]. Mâinile mamei care au trudit toată viața, care au țesut nopți întregi, care au crescut copii, au lucrat în câmp, în moarte tot împreunate rămân ca de rugăciune tot pentru copii, nepoți, pentru viitor.

Așadar, motivele biblice sunt elemente fundamentale în creația lui Gr. Vieru, deoarece poetul însuși credea în Dumnezeu din toată inima, fiind creștin devotat. Pentru poet sunt sfinte

[8] Grigore Vieru, *Hristos nu are nici o vină. Poeme și cântece,* București, Edit. Orient/ Occident, 1991, p.147.
[9] Ion Mărgineanu, *Grigore Vieru – Omul „bucuriilor elementare"* în *Dacoromânia*, nr. 73,2015, p. 15.
[10] Grigore Vieru, *Strigat-am către tine (versuri, aforisme, confesiuni)*, Chișinău, Litera, ULIM, 1999, p. 276.
[11] Mihai Cimpoi, *Grigore Vieru, poetul-simbol* în *Grigore Vieru, Poetul* [monogr. colectivă intern. în m. m. vol.], Academia de Științe a Moldovei, coord. Mihai Cimpoi, Chișinău, I.E.P., Știința, 2010, p. 36.
[12] Grigore Vieru, *Acum și în veac,* București-Chișinău, Litera Internațional, 2001, p. 128.
[13] *Ibidem*, p. 93.
[14] *Ibidem*, p. 158.
[15] *Ibidem*, p. 189.
[16] *Ibidem*, p. 165.

tradițiile creștine, omenia și statornicia, sărbătorile, credința și speranța. Cartea de căpătâi îi este Biblia, apoi Eminescu și Dicționarul Limbii Române, deseori utilizând parabole biblice pentru a ilustra unele idei, spre exemplu parabola biblică în care înțeleptul Solomon face dreptate celor două femei, care nu știau cum să împartă copilul rămas în viață. Această parabolă are o conotație ce „pare să izvorască din tragismul Limbii Române de pe teritoriul Republicii Moldova, ... copilul viu, care fusese furat pe întuneric”[17].

Poetul observă un lucru interesant pe care-l mărturisește în una din confesiunile sale că „cele mai multe cuvinte românești care exprimă lucruri esențiale sunt compuse din cinci litere: Iisus, Crist, Maria, Paști, cruce, altar, Putna, soare, stele, pâine etc. Nu stă oare această cifră a sunetelor românești sub semnul unei taine?”[18], ele, și multe altele, constituind limbajul poetic al universului său creativ.

BIBLIOGRAPHY

CIMPOI, Mihai, *Grigore Vieru, poetul-simbol*, în *Grigore Vieru, Poetul* [monogr. colectivă intern. în m. m. vol.], Academia de Științe a Moldovei, coord. Mihai Cimpoi, Chișinău, I.E.P., Știința, 2010.

MĂRGINEANU, Ion, *Grigore Vieru – Omul „bucuriilor elementare”* în *Dacoromânia*, nr. 73,2015.

VIERU, Grigore, *Scrieri alese: versuri*, Chișinău, Literatura artistică, 1984.

VIERU, Grigore, *Hristos nu are nici o vină. Poeme și cântece,* București, Edit. Orient/ Occident, 1991.

VIERU, Grigore, *Strigat-am către tine (versuri, aforisme, confesiuni)*, Chișinău, Litera, ULIM, 1999.

VIERU, Grigore, *Acum și în veac,* București-Chișinău, Litera Internațional, 2001.

VIERU, Grigore, *Văd și mărturisesc*, în Gr. Vieru, *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera Internațional, 2001.

VIERU, Grigore,, *Limba română – Oastea noastră națională* în *Limba Română*, nr. 1-4, anul XIX, 2009.

[17] Grigore Vieru, *Limba română – Oastea noastră națională* în *Limba Română*, nr. 1-4, anul XIX, 2009, p. 361.
[18] Grigore Vieru, *Cugetări despre Limba Română* în *Limba Română*, nr. 1-4, anul XIX, 2009, p. 230.

DEMOSTENE BOTEZ. THE INTERWAR YEARS. HIS ROUSING EDITORIAL DEBUT NEAR LITERARY CRITIC G. IBRĂILEANU AND THE CULTURAL-LITERARY MOVEMENT ATTACHED TO „VIAȚA ROMÂNEASCĂ" MAGAZINE (MONOGRAPHIC STUDY)

Elena-Andreea Șchiopu (Maftei)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The study is focused on Demostene Botez, more precisely, a monographic study on the literary evolution of the writer from the interwar period in Romania, from the resounding debut of 1918, under the guidance of the critic G. Ibrăileanu, until the period of social realism. We also followed a route of literary publications from "Gândirea", to "Viața românească", in the specific socio-cultural context.

Keywords: symbolism, critical discourse, the interwar period of Romanian literature, social realism, autobiographic traits.

Ne punem întrebările: este perioada debutului interbelic miezul viabil, fertil al creației boteziene, așa cum ne indica critica favorabilă a vremii (prefața la cartea de debut, G. Ibrăileanu, mentorul tânărului debutant în literatură, ori G. Călinescu care i-a rezervat mai mult de trei pagini în *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, cu critică de întâmpinare, cum și premiile acordate de „Academia Română" celor două volume de versuri din 1918, respectiv, 1920? Se confirmă, astfel, valoarea unui scriitor reprezentativ al literaturii române, cu o sensibilitate aparte, senzorial-intimistă, în linia *simbolismului sentimental,* publicat frecvent în revistele de primă mână? Sub învelișul sfărâmicios al textului de *angajament* al realismului social de mai târziu, s-a pierdut ceea ce părea semnificativ pentru evoluția literaturii române interbelice, unic și original versului botezian, la începuturile sale publicistice? A disipat Umanismul totalitar al anilor ′40-′50 șansa unei creații în plină creștere?

Demostene Botez a promovat încă de la debutul literar, în forma textului simplu, un *primitivism liric* - „crezul său estetic"[1], elegiac, al ființei nude, supusă stărilor interioare vitale – viziune a unei lumi încă sub rațiunea tradițiilor, sub lirismul propriu modernității spirituale. Un imagism al tragismului și al absurdului existențial, cu elemente simboliste de ordin pur sentimental[2], ori de claustrare, angoasă și dezrădăcinare, cauzate de atmosfera apăsătoare a orașului. „Îngrădirea gândului și izolarea într-un mediu restrâns"[3], determină neurastenii mediate. Poetul simte nevoia comunicării, pentru a diminua senzația tot mai acută de singurătate și izolare. Contemplația duce spre o permanentă căutare a sinelui. Eroticul, mână în mână cu iminenta moarte, într-un preludiu obsedant, degajă spaime interioare, fecunde în forma artei. Atmosfera este specific bacoviană: în mare parte o poezie a pustiului, a nervilor de toamnă târzie, a angoaselor și spleen-ului provincial duminical („*Tristeți adînci de iarmaroace", „tristeți de birturi, cafenele", „tristeți de bărci ce balansează / caricaturi de-avînt schilod",„tristeți bolnave de flașnete.../ Ce veac v-a îngropat în mine ?* "[4]), orașul

[1] Pamfil Șeicaru, *Un poet al Iașilor, revista*, „Gândirea", Cluj, 5 ianuarie 19 23, anul II, no. 11 și 12
[2] Lucia Bote Marino, *Simbolismul românesc*, București, E.P.L., 1966
[3] Demostene Botez, *Iașul. Panou sentimental*, articol, 1928, vol. *Chipuri și măști*, București, E.P.L, 1965
[4] Demostene Botez, *Scrieri*, vol. 1, București, editura Minerva, 1971, ediție de autor, *Tristeți atavice*, p. 69

toamnelor ruinat, călătorit de *păsări gri*, ori *umbre* ale morții („*De zidul alb al casei de la stradă / Se sprijină o umbră să nu cadă*"), în gheare de *corbi*. În fapt, nimic nou față de ceea ce inovase Mallarmé, Baudelaire ori Poe și un Bacovia sau Arghezi. La Demostene Botez, modernismul autentic este ancorat în motivul claustrant al *umbrei* provincialului ieșean: amiezi lungi de duminică, uliți pustii, dangăte de clopot funerare, cântece de caterincă, flașnetă sau clavir, moarte, fluiditate erotică, descompunere, pierdere, singurătate („*Sînt singur. Într-o liniște adîncă / Urechile-mi vuiesc necontenit...*"; „*Ce-ntinderi moarte, și ce singur sînt... / Îmi vîjie-n urechi pustiul gol*;"[5]), nostalgie, tristeți, alienare, sufocare, așadar, într-un verb nedisimulat, asumat: „*Silabisesc antice pergamente, / Și ca un mag al vremii, parcă știu / Că subt acest noian de monumente / E-un uriaș înmormîntat de viu.*"[6]

Am plecat de pe o poziție neutră oricăror alte contexte, și am căutat viața autentică în prelungirea creației literare, pe care am descoperit-o, în parte, și în proza lirică, sub semnăturile numelui propriu, Demostene Botez, sau ale pseudonimului D. Razu[7], alături de nume ca Brătescu-Voinești, Vasile Voiculescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Alexandru Philippide, Max Blecher, Hotensia Papadat-Bengescu și alții[8]. Apoi, de remarcat, premiile pentru volumul de debut *Munții* și, doi ani mai târziu, pentru volumul *Floarea pământului*[9], din perioada interbelică – acestea, oare, suficiente să căutăm premisele unui poet autentic, cu o biografie și o operă de interes literar, despre care Pamfil Șeicaru consemna, în revista „Gândirea" (iată!), în 1923, „o adâncire a sensibilității, printr-un cât mai strâns contact cu viața." ? La baza sensibilității sale lirice și estetice stă, biografic, contemplarea: „Cine nu cunoaște Iașii, nu va putea înțelege niciodată poezia lui Demostene Botez."[10] Un fundament stabil în ceea ce criticul G. Ibrăileanu enunța în sintagma „o geografie a literaturii noastre" - care ar descrie toate „nuanțele sufletului românesc". Iar Moldova este născătoare de literatură autentică și de scriitori de valoare.

Există trei etape mari, istorice, în decursul cărora s-a desfășurat opera literară a scriitorului, traducătorului, eseistului și publicistului Demostene Botez, de la debutul literar până la moartea sa - reduse, în prezent, la poezia sau proza cu tematică ocazională ori lirica pentru copii, cea pe care am întâlnit-o și în manualele școlare comuniste și postcomuniste ale anilor '90 - trei etape diferite de creație. Opera sa artistică și publicistică s-a dezvoltat de-a lungul a peste o jumătate de veac, 1911-1973.

Pornind de la un studiu bibliografic consistent, cărțile Lenuței Drăgan, o colecție[11] de trei volume: *Demostene Botez, 1893-1973, bibliografie*, constat că s-a scris un număr impresionant de articole, cronici, recenzii, critici literare pentru opera lui Demostene Botez, (în istorii literare sau studii critice, G. Ibrăileanu, în „Viața românească", E. Lovinescu, *Critice – Poezia nouă*, *Istoria literaturii contemporane – Evoluția poeziei lirice / Evoluția prozei literare*, Ș. Cioculescu, *Cărțile. Critice*, C. Loghin - *Istoria literaturii române (de la începuturi până în zilele noastre*), N. Iorga - *Istoria literaturii românești contimporane*, I. Biberi – *Études sur la litterature roumaine contemporaine*, E. Bucuța - *O istorie a literaturii românești de astăzi în limba franceză*, G. Călinescu - *Istoria literaturii române de la origini*

[5] Ibidem, *Singurătate*, p. 68; *Singur*, p. 78
[6] Ibidem, *Iașul,* p. 79
[7] „Gândirea", Cluj, red. Cezar Petrescu, 15 iunie 1922, anul II, no. 5 – *Scrisori din Iași*, D. Razu: „Căci Iașul e întreg o ruină"
[8] Revista „Fundațiilor regale", București, 1 decembrie 1938, anul V, nr. 12, comitetul de redacție I. Al. Brătescu-Voinești, D. Gusti, E. Racoviță, C. Rădulescu-Motru, I. Simionescu, redactor-șef: Paul Zarifopol, redactori: Camil Petrescu, Radu Cioculescu
[9] Informație, Revista „Gândirea", Cluj, 1 iulie 1921, anul I, no. 5
[10] Pamfil Șeicaru, *Un poet al Iașilor: Demostene Botez, „Gândirea*", București, 5 ianuarie 1923
[11] Lenuța Drăgan: *Demostene Botez, 1893-1973, bibliografie,* Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu", Iași, *Serviciul bibliografic*, 3 volume, 1996

până în prezent, Ov. S. Crohmălniceanu - *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, D. Micu - *Literatura română la începutul secolului al XX-lea*, 1900-1916, D. Micu și N. Manolescu - *Literatura română de azi. 1944-1964*, Al. Piru - *Panorama deceniului literar românesc - 1940-1950*, C. Ciopraga - *Literatura română între 1900 și 1918*, E. Barbu - *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, M. Scarlat - *Istoria poeziei românești* și altele), de aceea m-am gândit la o lucrare compactă, riguroasă, care să cuprindă întreaga viață și activitate literară a autorului și să îi scoată cumva din nou la lumină, azi, opera vastă.

Identificăm în devenirea scriitorului, atât rafinamentele școlii *viețiste*, cât și formula lirică modernă pe care o îmbrățișează prin sentimentalismul naturist, descriptiv, autentic, erotic și simbolist. Deschiderea spre universal pleacă din implinirea identitară. Demostene Botez, format la școala ieșeană, emană o delicatețe care se observă nu doar din perspectivă lirică, ci și în discursurile pe care poetul le avea la radio, despre prieteniile literare cu ceilalți scriitori contemporani (Panait Istrati, George Topârceanu, Mihail Sadoveanu, Al.O Teodoreanu ș.a.) acel stil discret, elegant, *boieresc*, de care amintea și criticul Alex Ștefănescu. Considerăm că personalitatea scriitorului, în genere, transcende mai cu seamă din operă, se rafinează estetic prin permanența lecturii și se poate descoperi, în textele sale, cu totul altfel față de imaginea evazivă, discutabilă, în plenara mediului social. Iată o opinie viabilă în aces sens, din revista „Fundațiilor regale", 1945: „Ultima lucrare a d-lui Demostene Botez, *Lumea cea mică*, ar putea fi intitulat: „Amintiri din vremea copilăriei". E viața unui copil născut și crescut în mijlocul unei gospodării sătești, într'o comuniune constantă cu natura și cu vietățile ei. Copilul are însă percepția acestei comunicări, o curiozitate mereu vie, o sensibilitate delicată și vibrantă și un neastâmpăr al cunoașterii, cari revelează darurile unui viitor poet remarcabil. // *Lumea cea mică* e o carte de descrieri simple, de amănunte ale unei vieți fără pasiuni, dar nu și fără turburări intense, de amintiri depănate fără grabă, fără ostentație, lin și cu o notă de duioșie strălucitoare. (…) De aceea, înțelepciunea cărții e cea a vieții însăși. Farmecul ei se degajează din naturaleța povestirii, din simplitatea descrierii și din sinceritatea neîngrădită a gândurilor și a sentimentelor ce le exprimă. E opera unui scriitor de seamă, stăpân pe sine, pe nuanțe și pe arta de a modula sufletul omenesc."[12]

Geografia magică (J. P. Richard) conturează, în câmpul biografic botezian, harta orașului Iași, unde Demostene Botez a locuit trei decenii. Matcă a împlinirilor spirituale, Iașiul este orașul de suflet al tânărului licean (n. 1893), absolvent al liceului Internat „C. Negruzzi" în anul 1912; promovat literar, la debutul din 1911, în paginile revistei ieșene „Arhiva" a lui A.D. Xenopol, apoi membru al *Asociației literare și științifice* (1920) a revistei ieșene „Viața românească". „Fiind încă elev de liceu, scoate, împreună cu colegul său N. Râmniceanu, revista ilustrată cu desene originale – *Ignorența* (Iași, 1910). În anul următor, apare poezia *Cântec*, în revista „Arhiva" (Iași, nr. 7, din 1911) și un *Sonet*, în revista „Floare albastră" (nr. 5-6, din 1912). Adevăratul debut literar este însă considerat cel din revista „*Viața Românească*", cu poezia *Thais* (nr. 5, din 1913)".[13]

În 1915 obține licența în „Drept", tot în Iași, la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", și își exercită profesia de avocat în paralel cu cea de publicist și scriitor, cariera juridică fiind desăvârșită la București, ca vicepreședinte al Uniunii Avocaților din România (1948). Activ și în politică, ca membru al *Partidului Național Românesc*, va prelua conducerea ziarului partidului, „Dreptatea", în 1934. Se angajează din plin în promovarea politicii sociale, deținând funcții importante în domeniul culturii și politicii. După anul 1950, se retrage din

[12] Aureliu Weiss, *Lumea cea mică a d-lui Demostene Botez*, revista „Fundațiilor regale", anul XII, nr. 5, mai 1945
[13] Silvia Lazarovici, *Scriitori și publiciști botoșăneni*, Dicționar biobibliografic, editura Agata, 2013

avocatură și lucrează doar în domeniul literaturii și al publicisticii. Din 22-24 ianuarie 1962, la conferința U.S.R va fi ales vicepreședinte al *Uniunii Scriitorilor din România*, alături de V. Em. Galan, iar în a treia *Conferință* pe țară (1965) va fi ales președinte executiv. În 1966, Demostene Botez demisioneaza din motive de sănătate.[14] În 1962 va fi numit redactor-șef al revistei „Viața românească" și va deveni director al seriei noi în perioada 1965-1973.

Ce însemnătate are opera boteziană decelată între paginile revistei „Viața românească" ce îi va modela și orienta sensibilitatea, răspund prin a dezvolta opinia lui G. Ibrăileanu, ș-anume: „...prin vechimea ei și prin numărul, felul și varietatea colaboratorilor de-a lungul vremii, *V.r.* e un fragment din evoluția literară a acestei țări. Prin tot ce este și prin tot ce a fost, V.r. este mai mult decît suma redactorilor și colaboratorilor ei. Este un fapt din istoria culturii și literaturii noastre, așa de obiectivat deja, devenit autonom chiar de noi, încît avem impresia că putem vorbi de ea ca de ceva oarecum în afară de noi. (...) Ce a făcut „Viața romînească" pentru literatură? Marele nostru merit a fost poziția noastră față cu ideea de „școală literară."[15]

Debutul editorial, placheta de versuri *Munții* (1918), se materializează ca urmare a participării lui Demostene Botez, în toamna anului 1916, pe frontul din împrejurimile Cernavodei[16], fiind *comandantul unui obuzier de cetate*, în Primul Război Mondial (în 1917, cu *artileria* sublocotenent – aflăm din "Monitorul Oficial", nr 48, 1917), momente ce îi provoacă trăiri și frustrări dintre cele mai intense. În tușe surpinzătoare, naturiste, dezvoltă tema alienării omului contemporan și a sentimentelor de angoasă, a zdruncinărilor în conștiința umană, prin complementaritatea antitetică *întuneric - lumină*, psihologie prezentă tot mai mult în sfera lirismului botezian. Prefața volumului de debut este semnată de G. Ibrăileanu. Placheta obține *premiul „Adamachi" al Academiei Române*, în urma raportului făcut de Duiliu Zamfirescu.[17] Volumul are un răsunet deosebit în Moldova, aflăm din „Cronicarul", 1, nr. 20, 1 oct. 1918, p.1 - *știre Ieri și azi*: „Mare succes obține în Moldova volumul de versuri *Munții*, de Demostene Botez".

În revista „Pagini literare", an I, 15 iunie 1934, no. 2, unde M. Beniuc ține un discurs despre *Poezia pură*, Radu Brateș scrie o cronică despre cartea lui Demostene Botez, *Cuvinte de dincolo*, versuri, editura „Fundația Carol II", Buc., 1934: „În volumele de versuri *Floarea pământului*, *Povestea omului* și *Zilele vieții*, dl. Demostene Botez aducea monotone acorduri pe marginea unor teme comune, fără ca să deschidă armonii ample decât uneori, arareori. Și ca o firească încheiere, formulată de o superioară conștiință critică, ticluia epilogul: «Durerea lumii grea ca'ntreg pământul / N'o poate niciodată'ncape cântul...». Volumul ultim *Cuvinte de dincolo*, tipărit de Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", prezintă o multiplicație de motive, iar evoluția artistică a d. Demostene Botez reprezintă punctul cel mai înalt, ca realizare. Totuși vom vedea rezervele ce sunt de făcut..."

În „Presa Olteniei", nr. 794, din 31 dec. 1937, Demostene Botez este numit, deja, *poet consacrat*. Se va retrage la București din 1934, și își va procura o locuință doi ani mai târziu, în 1936 (*„Lumea spune că... dl. avocat Demostene Botez și-a cumpărat un apartament la un bloc din centrul Bucureștilor*."[18] „Viața românească" va continua și la București, ca miez crescând al unui *ideal în artă*, în cursul firesc al evoluției literare.

Opera de început a lui Demostene Botez urma linia evolutivă a modernismului, de la poezia naturistă, pastelată, romantic-vizionară, la cea simbolistă. Cu impresia optimistă,

[14] Scurt istoric al Uniunii Scriitorilor din România, http://www.uniunea-scriitorilor-filiala-bucuresti-proza.eu/scurt_istoric_Uniunea_Scriitorilor.html
[15] *Viața românească*, nr. 4, 1925
[16] Demostene Botez, Tramvaiul de noapte, La Ivrinez, p. 25, Victima, p. 35
[17] Analele Academiei Române, *Dezbaterile* – seria II, tom 39, 1916-1919, Buc. 1921, p. 442
[18] „Lumea", 19, 5357, 4 martie 1936, p. 2

favorabilă poeziei contemporanului său, criticul E. Lovinescu vede în lirismul botezian, „sinceritatea emotivității sale, căreia, dezvelind-o brusc, îi îndulcește simplitatea prin expresie, deși e capabilă de prelucrări diferite. Numind-o erotică, nu i-ar defini destul de precis sensibilitatea: „Ușor elegiac și prea direct, specia acestui sentimentalism și-a atins culmea realizării în romanțele lui Eminescu; era, deci, fatal să resimțim influența marelui poet și în poezia lui Demostene Botez (*Castanii, Dor*).”[19]

Pentru opera epică a lui Demostene Botez pe care Eugen Lovinescu o clasifică, alături de alte nume ale literaturii, Dimitrie Anghel, Al.T. Stamatid, Adrian Maniu, N. Davidescu, I. Minulescu, Tudor Arghezi, Ion Vinea, Mateiu I. Caragiale, Em. Bucuța, F. Aderca și alți prozatori contemporani, de factură modernist - fantezistă - *proza poeților* – cu caracter liric, amintește romanul *Ghiocul*, „cu sumbra dramă a părintelui Valeriu, care în Aristița își ucide propria-i obsesie erotică.”[20]

Pe de altă parte, criticul N. Manolescu considera, în studiul său privind poezia interbelică (*Poezia între cele două războaie mondiale – vârsta modernă a lirismului,* 1979): „Dacă tradiționalismul e un program și o manieră, o grupare o orientare, adesea o revistă („Gândirea”), modernismul (impropriu numit astfel) reprezintă o stare de spirit generală și e cu mult mai divers. Prin Demostene Botez, G. Bărgăuanu, el face legătura cu poezia provinciei, a lui Bacovia și Barbu Nemțeanu, prin Mihail Celerianu și Otilia Cazimir cu altă latură a simbolismului, ilustrată de D. Anghel. La aceștia nici nu se poate vorbi propriu-zis de înnoire; ei nu sunt tradiționaliști, pentru că nu cultivă tradiționalismul. Un poet este modernist pur și simplu; tradiționalist ești doar printr-o opțiune. (...) Legătura lui Demostene Botez, de exemplu, cu G. Bacovia, e așa de evidentă încât aproape nu mai trebuie demonstrată.”[21]

Cu proză a debutat în ziarul „România”, Iași, 1917. Tematic, este legată, ca și volumul de debut în poezie, de experiența războiului. Aceleași zbateri lirice le cuprinde și în volumul „*Roman perpetuu*”, din 1928 și „*Dumnezeu*”, din 1936. Personajele sale nu sunt eroi, ci victime ale absurdului vieții, existența umană autentică, dusă spre tragism, consemnată în fapte, impresii, obsesii de pe linia frontului ori, imediat, după experiența războiului. Prozatorul aplică, adesea, narațiunii tema predestinării, erotismului și brutalitatea dezirului și a morții, în descrieri fruste, raportate banalității ori repetabilității existențelor, în mod simbolic.

Publică în reviste, alternativ cu poezie, proză lirică scurtă, existențialistă, precum: *Adevărul* (D. Razu, „Gândirea”, anul I , no. 5, 1 iulie 1921, p. 88), *Dincolo* (D.B., „Gândirea”, anul I, no. 22-23, 15 martie 1922), *Cea dintâiu durere* (D.B., „Gândirea”, anul II, no. 11-12, 5 ianuarie 1923, p. 140-142) ș.a., cât și însemnări de călătorie (de exemplu: *Spre Mănăstiri*, D.B., „Gândirea”, anul III, no. 1-2, 20 mai 1923, p. 5-8) ș.a.

Urmărind succesiunea aparițiilor din revista „Gândirea”, 1921-1925, aflăm într-o notă de antet, din *5 și 20 maiu 1923,* că Demostene Botez, „cântărețul nostalgic al Iașilor”, cum îl numește Ion Pillat[22], este membru în comitetul de conducere alături de Lucian Blaga, Al. Busuioceanu, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Gib. I. Mihăescu, I. Marin Sadoveanu, Al. O. Teodoreanu și Pamfil Șeicaru... ceea ce ne suscită și mai mult interesul pentru restituirea imaginii scriitorului, traducătorului, publicistului și, în genere, omului de cultură Demostene Botez.

[19] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, postfață de Eugen Simion, București, editura Minerva, 1989
[20] Ibidem, pg. 225
[21] *Istoria literaturii române. Studii*, București, Editura Academiei R.S.România, coord. Zoe Dumitrescu Bușulenga, 1979 – cap. *Poezia între cele două războaie mondiale*, Nicolae Manolescu
[22] Ion Pillat,*Tradiție și literatură*, ed. Casa Școalelor, 1943, p. 52

„Un volum şi un premiu „Floarea pământului" de Demostene Botez // Academia a premiat volumul de versuri al d-lui Demostene Botez. Acum doi ani, d. Botez a mai fost premiat cu ocazia unei plachete „Munţii", adăugită la volumul de faţă. Iată deci a doua oară când poetul din laşi a fost elogios apreciat de o instituţie excluzivistă şi bătrână. Academia, astăzi, dă dovada de o tinereţe viguroasă, cu care nu prea eram obişnuiţi." – anunța Al. A. Philippide în revista „Gândirea"[23], în 1921, la rubrica „Mișcarea literară". *Floarea pământului* este un volum în care poetul confirmă spiritul modernității sale, cu o puternică încărcătură de lirism și finețe a stilului.

În spațiul dezrădăcinărilor, opus liniștii satului și regăsirii de sine, se lasă, paradoxal, pradă senzațiilor, în sonoritățile specifice citadinului, astfel își oferă zbuciumul liric necesar acestui flux al modernizării spațiului. Al. A. Philippide continua în rubrica sa, din 1921: „Într'adevăr, dintre toţi poeţii tineri, apăruţi în ultimii ani, d. Demostene Botez e, poate, cel mai reprezentativ. Poezia sa fără a fi ecoul banal al-nici-unei preocupări actuale, cuprinde în ea fiorul unei neliniști care ne frământă pe toţi, acum când temelia secolului acesta încă tânăr se dovedeşte şubredă şi bătrână. (...) Iată de ce poetul din viaţă, nici nu ia tot, nici nu alege, preferă."

Evoluția creației lui Demostene Botez, de la începuturile ei tradiționale, spre „mutația valorilor estetice", prin forța *legei sincronismului*, continuă și cu celelalte volume: *Povestea omului* (1923) și *Zilele vieții* (1927), *Cuvinte de dincolo* (1934), din perioada interbelică, în strânsa linie tematică, pe care am menționat-o.

Treptat, odată cu pătrunderea tancurilor sovietice în România, literatura încheie etapa de modernizare și trece la o nouă formă, involutivă, practic, pentru demersul sciitoricesc, din punctul de vedere al realei sensibilității lirice. Încetează și simbolismul ca școală organizată, după ce a produs practic o „revoluție" în literatura română, ca și în literaturile apusene, cum opina E. Lovinescu. Fenomenul politic extrem pătrunde în literatură în mod abuziv, și nu de acum. Elegia civică și poezia patriotică situează omul și societatea pe *cea mai înaltă suprafață de contact*, afirmă E. Papu despre „vehemența emotivă din poezia începuturilor", într-un *lirism plural* – așa-zisul liric colectiv, derivat din subiectivitatea lui *noi*, iar nu a lui *eu*.[24] Aceste deprinderi survin, negreșit, și din senzația promordială de frică, ce culminează cu *elogiul păcii – de-a prezida actul constructiv al muncii*. În lirismul botezian, *floarea* devine în mod simbolic motivul păcii, ca la poeții antici greci. Preluarea motivului *florii* duce, invariabil, la imagismul unor ideologii personale, cu adâncituri (subtile) în limbajul cvasibanal, angajat, din a doua parte a creației boteziene.

Putem constata regresia literaturii din anii 1945-1947, când are loc așa-zisa *ruptură* brutală de tradiția estetică a literaturii române. Regimul comunist ia în stăpânire și domeniul creației literare. Cu o conștiință publică democratică, poetul comunist devine profet al viitorului, unul *luminos*, reneagă trecutul istoric și modelele literare anterioare, pentru a alinia omul de rând la dogma totalitaristă, hiperbolizează pozitivismul social și de masă, ștergând urmele granițelor vechi. Se instituie, astfel, o literatură *pe înțelesul tuturor*. Se relevă ideea supremației muncii, pozitivă existenței, dar și a luptei de clasă. Poezia pare a fi unda cea mai eficientă a transmisiunilor revoluționare. *Ideea egalității* adevărate, patetice, zguduia tot mai mult conștiința omului simplu, al țăranului. Era o cauză la care pleda Demostene Botez, încă din 1936, aflăm dintr-un aticol al său, *Ipocrizie universală*: „Diplomația și politica externă sînt ocupațiuni grave, aristocratice și ermetice. Ele sunt interzise simplilor muritori. Un om cu bun-simț refuză cu umilință să se gîndească la ele sau să le judece... Dacă nu aș fi încurajat de câțiva profanatori care au îndrăznit să vorbească și chiar să critice diplomația și activitatea

[23] Revista „Gândirea", Cluj, anul I, no.5, 1 iulie 1921, redactor-şef Cezar Petrescu
[24] Edgar Papu, *Evoluția formelor genului liric*, București, Editura tineretului, 1968, p. 16

misterioasă şi supraumană a politicilor externe, n-aş fi avut nici eu curajul să le pomenesc...O veche tară de ţăran mă face să devin uluit şi mut...Am impresia că lumea întreagă munceşte pentru ca diplomaţii respectivi să trăiască bine şi din belşug (...) // Şi poporul de pretutindeni, muncitor şi lihnit, plăteşte hoteluri de lux, voiajuri în vagoane-salon, banchete diplomatice, şi întreţine, pe deasupra omenirii înspăimântate, o nouă aristocraţie internaţională şi sanguină."[25] .....Pe acest fond sensibil, poetului nu i-a fost dificil să adere politicii care promitea vertiginos. Dar ea impunea pretextele ca un singur scop, formarea omului sovietic în înteriorul unui stat străin. S-a ajuns la îndeplinirea unui Plan de Stat: „O dată făcut pactul cu puterea, scrisul îşi pierde orice implicaţie intimă, personală; devine obligaţie, sarcină de partid, datorie. Neîndeplinirea planului era sancţionabilă – pe linie de partid, fireşte, – de unde efortul de a nu rămâne un scriitor restanţier."[26]

Au fost, astfel, foarte mulţi poeţi care au scris conform *Planului*, îi enumerăm pe cei mai cunoscuţi: Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Eugen Frunză, Maria Bănuş, Veronica Porumbacu, Dan Deşliu, Nina Cassian, Demostene Botez ş.a. În *Cuvântul către cititorii volumului doi de poezie*, Botez îşi recunoaşte şi explică „cotitura" făcută de el în poezia de după 23 august 1944, arătată cu degetul de critică: „Nu a fost o „cotitură" ideologică, ci cea firească, determinată în mod necesar de toată structura nouă a societăţii... Socialul şi politicul intrând în stilul de viaţă şi în sistemul de gândire de fiecare zi, atitudinea consecventă faţă de el, ca o datorie faţă de dorinţele arzătoare din trecut şi lupta pentru ele, au apărut în mod necesar tot mai frecvent în culegerile mele de poezii, făcând un tot omogen cu sentimentele omeneşti de totdeauna – vorba lui Maiorescu – „obiecte poetice" oarecum *de drept*."[27]

În orice caz, la o lectură atentă a versurilor din volumul *Floarea soarelui*, se remarcă o voce dublă, în pojghiţa fină a textului, una atentă la transmiterea mesajului, în limbaj solemn, alta, în chiar miezul actului critic, zvârcolindu-se, sub forma elipsei, sensuri cu mult mai profunde, pe care doar un cititor avizat le poate întrevede. De altfel, însuşi autorul îşi reclamă, în *Scrieri*, stilul ironic şi viziunea pamfletară din unele poezii de ocazie, cât şi în unele dintre eseuri. Peste aparenta simplitate formală a textului, conform Planului, unele poeme au, cel puţin în prima parte a lor, un resort sufletesc spre trecut, de exemplu: „Te văd aicea, tinere poet, / Prin Iaşul vechi al tinereţii mele (...) Acum aproape doi pătrari de veac, / Pe subt aceeaşi umbră de copac, / Pe-o toamnă ca şi asta minunată. (...) Tu parcă-mi duci prin ani, tot înainte , / Nepărmurita dragoste de oameni, / Şi ca din trupul meu mi te asemeni... // Tot spre Copou şi paşii tăi te poartă, / Pe unde-n Iaşi trecură-atîţi poeţi, / Dar subt lumina unei alte vieţi, / Cu-aceleaşi gînduri, dar cu altă soartă. // Suntem doi fraţi ce n-ar putea uita / Izvoarele din care au băut. / Şi de mă vezi, departe, în trecut, / E visul meu şi-n poezia ta." (*Scrisoare. Unui tânăr poet ieşan*, p. 27, vol. *Versuri alese, 1955*), ori ca aici: „O tinereţă-atotpromiţătoare, / Îşi desfăcea corolele bogate, / Cu alte flori de-o seamă, fecundate, / În nunta albă-a razelor de soare. (...) // Şi am văzut şi-n toamnă iar castanii, / Când fructele le-au început să cadă, / Netrebnice, ca pietrele în stradă, / Cu forme de miniaturi de cranii. // Şi m-am gândit că de atîtea ori / Nu este rodul cel de flori promis, / Şi nu-i cuminte să clădim un vis, / Cu uşurinţă numai după flori." (*Castanii*, p. 35, vol. *Versuri alese, 1955*), ori *Eu nu ştiu să râd*, p. 59, vol. *Prin ani*, 1958) cum multe altele.

Perioada 1960-1970 marchează cristalizarea creaţiei boteziene şi regresia spre lirismul perioadei interbelice.

BIBLIOGRAPHY

[25] Demostene Botez, *Chipuri şi măşti,* Bucureşti, E.P.L, 1965, p. 359, 362
[26] Fernanda Emanuela Osman, ***Note despre poezia agitatoricã a anilor '50,*** http://phantasma.lett.ubbcluj.ro
[27] Demostene Botez, Scrieri, vol. II, Bucureşti, editura Minerva, 1971

Analele Academiei Române, *Dezbaterile* – seria II, tom 39, 1916-1919, Buc. 1921, p. 442

.. .Lumea", 19, 5357, 4 martie 1936, p. 2

Botez, Demostene. *Iașul. Panou sentimental*, 1928, vol. *Chipuri și măști*, București, ...E.P.L, 1965.

Botez,Demostene. *Scrieri*, vol. 1, București, editura Minerva, 1971, ediție de autor. ...

Botez, Demostene. *Dincolo* , „Gândirea", anul I, no. 22-23, 15 martie 1922.

Botez, Demostene. *Cea dintâiu durere*, „Gândirea", anul II, no. 11-12, 5 ianuarie 1923, p. 140-142.

Botez, Demostene. *Spre Mănăstiri*, „Gândirea", anul III, no. 1-2, 20 mai 1923, p. 5-8.

Botez, Demostene. *Memorii*, București, editura Minerva, 1970, p. 387-388.

Botez, Demostene. *Tramvaiul de noapte, La Ivrinez*, p. 25, *Victima*, p. 35

Botez, Demostene. *Scrieri*, vol. II, București, editura Minerva, 1971.

Botez, Demostene, *Chipuri și măști,* București, E.P.L, 1965, p. 359, 362.

Razu, D., *Adevărul* „Gândirea", anul I , no. 5, 1 iulie 1921, p. 88.

--- *Scrisori din Iași*,: „Căci Iașul e întreg o ruină", „Gândirea", Cluj, 15 iunie 1922, anul II, no. 5.

Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația.regală pentru literatură și artă, București, 1941.

Drăgan, Lenuța. *Demostene Botez, 1893-1973, bibliografie*, Biblioteca Centrală.Universitară .„Mihai Eminescu", Iași, *Serviciul bibliografic*, 3 volume, 1996.

Informație, Revista „Gândirea", Cluj, 1 iulie 1921, anul I, no. 5.

Lazarovici, Silvia. *Scriitori și publiciști botoșăneni*, Dicționar biobibliografic, editura.Agata, 2013.

Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, postfață de Eugen .....Simion, București, editura Minerva, 1989.

Lucia Bote Marino, *Simbolismul românesc*, București, E.P.L., 1966.

Manolescu, Nicolae. cap. *Poezia între cele două războaie mondiale*,. *Istoria literaturii .....române*. *Studii*, coord. Zoe Dumitrescu Bușulenga. București, Editura Academiei .....R.S.România. 1979.

Micu, Dumitru. *Gândirea și gândirismul,* editura Minerva, București, 1975.

Osman, Fernanda Emanuela. *Note despre poezia agitatorică a anilor '50, ...* .....http://phantasma.lett.ubbcluj.ro.

Pillat, Ion. *Tradiție și literatură*, ed. Casa Școalelor, 1943, p. 52.

Revista „Fundațiilor regale", București, 1 decembrie 1938, anul V, nr. 12

Șeicaru, Pamfil. *Un poet al Iașilor: Demostene Botez.* „Gândirea". Cluj. 5 ianuarie 1923. .....anul II. no. 11 și 12.

Weiss, Aureliu. *Lumea cea mică a d-lui Demostene Botez*, revista „Fundațiilor regale", anul XII,.nr. 5, mai 1945.

MERGING SHAKESPEARE: LISA KLEIN'S „OPHELIA" – A POPULAR CULTURE TYPOLOGY IN YOUNG ADULT LITERATURE

Cristiana – Anca Crivat
PhD Student

Abstract: Realistic characters, connections to current events, socio-economic messages have become the writers' beacon in trend nowadays in order to portray society's weaknesses and concerns. The lesson learnt, the questions that one should ask, these are just a couple of themes that encompass contemporary literature, deconstructed from past readings to match society's changes, with great content that catalyses the meanings of "now" and renders their worth recognizable to teens. Not only may young adult literature mold younger audiences as avid readers, but it is a genre that helps provide its audience with a lexicon for understanding that there is a complex world in the space between childhood and adulthood. The aim of the present paper is to explore and demonstrate how a re-creation of Ophelia from Shakespeare's Hamlet does respond to teenagers' genre of literature that has become a popular product. Lisa Klein's Ophelia triggers many questions regarding how literature plays a functional role in the teenage world. Using cross-references to Shakespeare's text, I demonstrate, against cultural studies and pop cultural identities, that nowadays' heroes and heroines, as reinterpreted as they are into a special copy-paste product among the realities that connect current mentalities, stem from the need to curtail the ever-widening generation gap. Moreover, I simply angle for the idea that such hands-on, YA literature is eloquent and can be used efficiently in the classroom. My special attention is directed towards the effects and perspective that such "merged" characters, which fuse with the original ones, might have in order to appeal to a teen-targeted readership. Alternatively, I intend to present the powerful enticement of consumerist typologies that either lead-on or validate the outlook on the relationships of today.
Keywords: contemporary young adult literature, rewriting Shakespeare, popular culture, teen reads

Culture today is reflected in multifold fractal-like representations, in line with societal thirst or need to belong to a global, but targeted audience. All mendacities, fabrication, restructuring and even totally capsized typologies are forgiven for their, sometimes, unrecognizable uniqueness due to a perpetual quest for change and adjusting to new. There is darkness in YA (young adult) literature and this is a reflection of our current times, with trends of late capitalist societies that are pointing to futures of ecological devastation, massive inequality and segregated political systems. Any control over the lives and humanity of disadvantaged youth by predatory corporate and elite entities are I think today's concerns and realities. Still, there are unique and powerful voices in young adult literature, committed to a fast-paced narrative, a common lexicon – such as swearing – and emotional resonance. Such characters are still dependent and focused on the present. Some, in their popular appeal, I intend to demonstrate, promote a response to a situation of the contemporary society.

Michel de Certeau in *The Practice of Everyday Life* finely gives contour to the idea of believing, and, I might add, that could be regarded as a shift to a taxonomy of role models:

> Our society has become a recited society in three senses: it is defined by *stories* (*récits,* the fables constituted by our advertising and informational media), by *citations* of stories, and by the interminable *recitation* of stories.
>
> These narrations have the twofold and strange power of transforming seeing into believing, and of fabricating realities out of appearances. A double reversal. On the one hand, the modern age, which first arouse out of a methodic effort of observation and accuracy that struggled against credulity and based itself on a contract between the seen and the real, now transforms this relation and offers to *sight* precisely what must be *believed*. Fiction defines the field, the status, and the objects of vision. (De Certeau, 186)

I intend to lay out a loose guide through reading what I have called "merged" Shakespeare, exemplified in Lisa Klein's novel, *Ophelia*. The American author admits that she wanted to write "between the lines" of *Hamlet*, weaving Ophelia's story into the existing time frame of Hamlet. The context of each theme, I would add, is treated as a functional backbone for the whole narrative. Each of the three parts in *Ophelia* may be regarded as rituals of becoming, of transformation, a route that any young person is eagerly awaiting. In dealing with loss and unspeakable pain, for example, Shakespeare's *Hamlet* transforms the play into an emotional trauma without rendering it in isolation or making it the central theme. How is Hamlet's "antic disposition" merged in the teen novel? Even though it is a first person the narrative, *Ophelia* makes the Danish prince omnipresent in the narrative in a plethora of transposed instances, either by understanding and partaking into his grief, by consuming a love that had never happened in the play, and eventually by giving birth to Hamlet's baby. Deceit is no longer an issue, madness is regarded as an effect of a cause, the uselessness of revenge is a twenty-first century viewpoint overlaid on a seventeenth century drama. Stuart Hall and Paddy Channel mention on teenage culture:

> The conflict between generations is really one form of the maturing process in adolescence, and should trouble us only when it is so wide that the maturing process itself is disrupted. But is does seem likely that when we have, on the one hand, parents occupied with making the adjustment to a new tempo of life, and, on the other, a young generation which is itself the product of those changes to which adults are adjusting, the gap in social experience and feeling between the generations can become dangerously wide. Parents are always one generation behind their children: today they seem to be two generations behind. Naturally, there are many young people who don't experience these tensions at all, and one must be constantly aware of how varied the pattern is. But there is something like a majority feeling, even if the trends are really set by a small minority, and in the age of the

> mass media these tensions communicate themselves much more rapidly from place to place, group to group. One of the special features of this is the role of the media in speeding up the fashion-cycle among the young.
>
> This helps to isolate teenagers as a distinct grouping from the rest of society. Paul Goodman suggests that youth is the only subculture which behaves as if it were a class. (Hall and Channel 70)

In *Will in the World*, Stephen Greenblatt presents an extraordinary addition to the collective understanding of the historical context surrounding *Hamlet*. Greenblatt first sites the now well-established fact that Shakespeare's young son Hamnet died several years prior to the writing of *Hamlet*, and Greenblatt quite justifiably suggests that, whether or not Shakespeare initially recalled his son's loss through the play, the very act of repeatedly writing a version of his son's name must have reopened the wound of his death and created a pathway along which Shakespeare's pain and grief would have entered into the text (311). For Greenblatt, Shakespeare's attempt to express his own deep personal loss—the raw, un-healing ache of a father attempting to mourn his dead child—is at the heart of the play's profoundly moving and epoch-defining portrayal of Hamlet's inner self (318; 321). Yet, Greenblatt further suggests that the play's grieving anguish may be more complicated as well. In a subtle shift of emphasis, he points out that Shakespeare buried his son in a period of religious flux during which all of his society's traditional rituals were disrupted. The people's primary belief system remained the same, but official doctrine was radically altered. Most specifically, all Catholic rites were abolished. Greenblatt indicates that, particularly in the case of death and mourning, these rites had previously held an important theological function.

Although Lisa Klein's first novel, *Ophelia*, brings forth a narrative akin to Shakespeare's works that takes place around the time of the play, it offers an Ophelia with a sense of popular structure within. This popularity mainly arises from the fact that she is meant to stand out from the three sections of the book. She appears as a normal person caught up in turmoil and she has difficulty in dealing with the situation which brings her closer to the reality brink. The story unfolds through her eyes, since she survives death and brings her own perspective upon her relationship with Hamlet. The motherless girl learns how to swim, which enables her to undo her death and leave a "what if?" behind to tell a story which, I may say, could go on as a sequel, since it has all the ingredients of a follow-up story. This revived character stands tall and alone to tell her before-, with- and after-Hamlet story.

The mere fact that *Ophelia* is a novel and not a play and even if the focus is more on doing than saying, still I might add, the novel weaves this story in a controlled narrative. It is the shift of

the words into action, the transfer of emotions and sensorial perceptions hence conveyed by a narrative that young adult literature is focused on. The time is stilted in between what Ophelia did after surviving and the time of the play, which is almost the same in the novel and the course of events. The Ophelia in Klein's book is a character of transformation, not only from a little girl, since we have the perspective of Ophelia before Hamlet, to her rounding-off as a strong-willed character. I dare say female characters in young adult literature of today steer clear from a contained naïveté beyond portrayal, dimly subdued to some clichéd, predestined life course. In that, she is a woman who gives a story from the past with a hint of a present. This novel of becoming proves, on the one hand, that the heroine is brought forth to weave an account of events that moulds her into a plausible woman who flees for her life, without being a proto-feminist teen icon.

The novel is more user-friendly in that Ophelia learns to live by the day, Hamlet's madness is no longer feigned and becomes real, Horatio is a good friend who loves her fondly and all the surroundings are specifically copy-pasted into a recognizable layout. A more settled-in drive to live, rather than revenge, is almost visible throughout the book. Since the book was turned into a film in 2018, the powerful relationship of young adults with the big screen gains field with this adaptation of a play, since mass culture deploys typologies and social categories in order to confirm and reaffirm that the old may be the recreated new.

> When the real world changes into simple images, simple images become real beings and effective motivations of a hypnotic behavior. The spectacle as a tendency to make one see the world by means of various specialized mediations (it can no longer be grasped directly), naturally finds vision to be the privileged human sense which the sense of touch was for other epochs; the most abstract, the most mystifiable sense corresponds to the generalized abstraction of present-day society. But the spectacle is no longer identifiable with the mere look, even combined with hearing. It is that which escapes the activity of men, that which escapes reconsideration and correction by their work. It is the opposite of dialogue. Wherever there is independent representation the spectacle reconstitutes itself.
>
> The spectacle is the heir of all the weaknesses of the Western philosophical project which was to understand activity, dominated by the categories of seeing; indeed, it is based on the incessant deployment of the precise technical rationality which grew out of this thought. It does not realize philosophy, it philosophizes reality. It is the concrete life of all which is degraded into a speculative universe. (Debord, 18-19)

The language Klein uses is, I may say, intriguing for young readers since she scatters quotations from *Hamlet*, and to spot them would be, without any doubt, fun. Furthermore, the

author aims at pointing out that all happened a long time ago, and this leads to a kind of grandiloquence, a stiffness and formality that makes it hard on occasion to get close to the characters. This, for instance, is Ophelia talking to Hamlet: "In due season, all that lives returns to dust, making the earth fecund with life. Smell how the air tonight is pregnant with the flowers' blooms and their bee-sought sweetness". There are clichés, and a plodding weight to the prose, yet this shall not stop readers reveling in a fascinating sidelight on Hamlet. Eve Kraicer and Andrew Piper argue that:

> Young people learn how to make sense of a story in the context of a particular culture, and today's children and adolescents gain an understanding of narrative in a postmodern and commercially fragmented society. Their understanding develops in the context of a particular time, place, and narrative tradition, involving the social experience of many stories.
>
> Lewis (2001) suggests that young readers are particularly open to exploratory forms of fiction: Unlike writers for more mature and accomplished readers, writers and illustrators of picturebooks address an audience for whom what counts as reading and what can legitimately go into a book are concepts that are still being learned. . . . Young children are permanently on the borderline between ignorance and understanding, and this very inexperience appears to liberate picturebook makers from pre-existent notions of what a book should look like and what it should contain, and offers them the freedom to create new kinds of text (Kraicer and Pier pp. 77, 79).
>
> Lewis (quoted in Kraicer and Piper) emphasizes that young readers do not mature into sophistication; rather, their earliest learning tools are often already sophisticated, a fact with long-term consequences for their development as readers.

Lisa Klein rectifies Ophelia from Shakespeare's *Hamlet* and breathes life into a literary character who has intrigued readers of Hamlet for hundreds of years. Klein reinvents Ophelia with a past, a present, and a future — extending her story with her thoughts and feelings. In *Ophelia*, we learn that she is not dead, instead, she secretly married Hamlet soon after the wedding of Gertrude and Claudius, and she bore Hamlet's child while in a nunnery in France. She eventually unites with Horatio who loved her dearly. It is an engaging reading experience with *Ophelia*. The novel stands on its own although it is instilled with Shakespearean themes, names, references, and echoes that may lead readers to Shakespeare quite naturally. Ophelia is immersed in Shakespeare in ways that are merrily accessible to teens. It contains just enough complexity of the plot — abounding in twists and contrivances that make Shakespeare's plays intriguing — to make it challenging but not

enigmatic reading. The novel, as a product of Shakespearean inspiration aims to keep the scenes when Ophelia and Horatio orchestrate her feigned suicide á la *Romeo and Juliet*; when Ophelia and Hamlet devise a plot to embarrass her friend-enemy Cristiana and her suitors, Rosencrantz and Guildenstern, which is reminiscent of *A Midsummer Night's Dream*; there is also the cross-gender plot when Ophelia disguises herself as a boy and cuts her hair, as do heroines in comedies such as *All's Well That Ends Well* or *Twelfth Night*. The language in *Ophelia* also captures the essence of Shakespeare, without an overwhelming effect. Words such as arras, phrases like "How now," and sentences with syntax such as "He has no love for his uncle" provide the flavor of Shakespearean language, but much of the wording is subtly modernized ("Go to a nunnery. Go!" rather than "Get thee to a nunnery") and expertly trimmed of what contemporary teens may view as the Bard's linguistic excesses. Witty exchanges and clever wordplay figure prominently, and famous passages such as Hamlet's "What a Piece of Work Is Man" soliloquy are expertly woven into the dialogue. The result is a highly enjoyable language experience that will appropriately challenge many teen readers and ready them for the reading of Shakespeare.

Seeking to identify youth cultural mentalities, I will further discus the importance of identity development through reading, which marks a crucial time in adolescence. When a child becomes an adult and begins to create his or her own understanding of that transition, identity is discovered and created through experiences with social systems and exploring one's own beliefs, safety nets, cognitive systems and peer communities. The books young people read, the exposure to conflicts and messages of "suitable" behavior and "correct" standouts of gendered identities in the media, role models and their families, all come together in a melting pot and serve the dish of truthfulness. Understanding their own identity is like a *parkour* for teenagers. Young adult literature offers a space to examine this routing of identity issues, functioning almost as a mind-and-body-mapping. The recurrent theme of "coming of age," an issue all young people must engage in, has its appeal and downsides. I will insist that this change is similar to a parkour[1] since the body changes, there is a constant flee from predicaments, the challenge of flying over the ramparts, the landscape that becomes a friend rather than a foe. Y.A. literature, namely this book, engulfs all these within youth culture. As Kara k.Keeling and Marsha M. Sprague point out, "Nowhere is the opportunity for dialogue about adolescence greater than in the study of literature. A number of novels written in the past 10-15 years directly address the issues of girls' development through various plot devices" (19). These issues, which affect most girls in a variety of ways, include body image, self expression

[1] Parkour is the art of moving around as quickly and efficiently as possible (Thesaurus dictionary)

and self esteem, relationships with others, transformation and empowerment. Young adult literature does provide a space for exploration of character's narratives as well as a reader's emerging stories and experiences. Thus, I will argue that young adult literature can have a mesmerizing effect on the readers' identity, development and formation. Moreover, I consider that such books push forward aspects of empowerment and agency for young women, relentlessly belittled by an epidemic of low self-esteem and lack of self worth within the context of the contemporary society. I use the phrase *young women* to define teenaged individuals who are ubiquitous, diverse, and between the ages of 13-18. Yet, they are unique in their choices, their own avid quest to become: "To a greater degree than their male counterparts, girls often suffer a lessening of self esteem at the onset of puberty, a consequence of this diminished sense of self is a lack of faith in their ability to claim what should be theirs" (Brown and St. Clair, 177). Exploration of empowerment and agency is specifically pertinent to this age group because the messages internalized in this time period are often long-lasting. In addition, exploration of empowerment and agency is especially relevant because even though mostly young women experience feelings of low self-esteem, they also experience feelings of self-worth through this very transformation into their own subjectivities. In her first book of re-written Shakespeare, Lisa Klein chooses to snatch the forever-pleasing-the-others girl Ophelia, out of the obscure. Through such literature combining the complexities of young women's experiences, girls are able to educate themselves from the stories and simultaneously develop a stronger sense of self.

The journey into adulthood can be a confusing one. Adolescents are often positioned problematically, as the eternal "other". They are often viewed as incomplete, a recurrent theme in young adult literature. "Adults hold the highest goal: truth. The only way teenagers can obtain that goal is to grow, to quit being adolescents themselves, to become more like adults…by that formulation, young adults automatically become outsiders in their own novels" (Trites, 79).

> While mindful authors are finding ways to subvert this common problematic theme, young people (and especially young women) are positioned within a hierarchy that determines their location within the social system. Looking through the lens that feminist intersectionality provides, illustrates that young women are disadvantaged in terms of access to power. In a social structure that is patriarchal, consumerist, individualistic, and adult centered, young women's voices are often the last to be heard. Authors must find ways to give their adolescent characters a strong voice; because that voice is one of the most suppressed in U.S. culture. The hierarchal structure of society speaks to the power relations inherent in young adult literature. As they come into their own identities, teenagers are becoming

autonomous, but simultaneously, they must also learn how to conform to the dominant cultural values in a way that constrains their autonomy. For example, although they may be garnering more freedoms that come with age (i.e. access to driving), they are still under the scrutiny of their parents, their teachers, and other authority figures. "Power is a force that operates within the subject and upon the subject in adolescent literature, teenagers are repressed as well as liberated by the power of the social forces that surround them in these books" (Trites, 7). This Foucaultian analysis of power aids in the understanding of adolescent lives. Power is simultaneously being gained and taken away, and learning how to "grow up" means learning how to negotiate that power.

Teenagers read because of the subject matter, not because of the writer's name. For all the reasons above and throughout my own experience as a teacher, I trust younger generation reads to find clues and get closer to a narrative that acts like a reversed mirror of what they truly search. It is a time of great findings, a time where norms and stiffness are replaced with practicalities of alternative versions, as many as it takes, until they seem to grapple common grounds, love and relationships similar to their own, resonances of power exerted and resemblances. Undoubtedly, young adults nowadays read literature. It is not my intention to convince anyone of this fact. My paper simply points out that young people's literature is currently undergoing a profound but necessary shift to new era of understanding the past, through a present that is somehow reinvented. And all the better if this is reinvented by authors that advance such novels like Klein's *Ophelia*, in order to gain double understanding from teen readers: one of a less deciphered past and another of a justified, hopeful future.

Works cited:

Keeling, Kara M. and Sprague, Marsha M. *Discovering Their Voices: Engaging Adolescent Girls with Young Adult Literature.* Newark: International Reading Association. 2007.

Eve Kraicer and Andrew Piper, *Social Characters: The Hierarchy of Gender in Contemporary English-Language Fiction*, Journal of Cultural Analytics. January 30, 2019

Debord, Guy. *Society of Spectacle*. Detroit, Black & Red, in English, 1970.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley University of California Press, 2011.

Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture." *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.

Jenkins, Harold. "The Arden Edition of the works of William Shakespeare" *Hamlet*. Methuen, London and New York, Bloomsbury Arden, July 1, 1982.

Klein, Lisa. *Ophelia*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2010.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. Methuen: London and New York. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, 1982.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Trans. Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

THE TERRIFYING FANTASTIC IN THE WORK OF ALEXANDRU PHILIPPIDE AND OSCAR LEMNARU

Diana Teodora Cozma
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract: Romanian fantasy prose must be placed under the sign of the sensational. The supernatural terror and the terrifying strange fantastic hide a facet of this kind of prose, cultivating the taste of the reader for mystery and the unexpected. Thence, the gate is open to the supreme laboratory of terror.

Keywords: terrifying, mistery, unusual, terror, strange;

Adevăratele rădăcini ale fantasticului românesc pot fi identificate în zone total opuse. Una are la bază necunoscutul ce irupe din „viața omului modern și prozaic care trăiește în cadrele civilizației urbane aparent ferite de orice intruziune a supranaturalului; celălalt cuprinde erosul popular experiența insolită sau chiar de vrajă a unei lumi care conservă aderențe oculte de ordin arhaic”[1].

Alexandru Philippide, considerat eminamente poet, ascunde și o fațetă ofertantă ce se regăsește în proza scurtă scrisă de acesta. Piesa de rezistență a scriitorului rămâne nuvela ***Îmbrățișarea mortului***, un titlu elocvent care privilegiază acest tip de proză fantastică. Terifiantul din nuvela ***Îmbrățișarea mortului*** se află la „limita dintre verosimil și neverosimil, fiind una dintre cele mai convingătoare instrumentări ale anxietății criminale, beneficiind, simultan, de o copleșitoare țesătură de atmosferă”[2].

În capitolul I, relatarea se deschide cu înmormântarea bătrânului Manole Brumă, punându-se accent pe macabru și insolit, astfel, imaginea terifiantă a sicriului este prezentată încă din incipit, și marchează puternica dorință de singurătate a lui Costache Brumă. Personajul „stătuse până atunci cu capul plecat…”[3], dar nu reușește să fie tulburat de moartea tatălui său, în schimb, sora mai mică a lui Manole Brumă „izbucnise în plâns și se prăbușise lângă coșciug”[4]. Suspiciunea sfârșitului se adeverește prin încercarea scrierii unui testament: „Menajera îl găsise pe Brumă în fotoliu la birou, cu capul căzut pe-o coală de hârtie, cu degetele zgârcite pe condei. Tocmai începuse să scrie ceva..”[5]

Tot de terifiant ține și imaginea „Infernului lui Dante”, prezentată în nuvelă prin „o mulțime de coridoare și cotloane”[6], care „încurcau drumul și întârziau pașii”[7]. Lumina stranie, precum și pereții conacului țin de imperiul terorii, fiind acoperiți în întregime „de niște dulapuri mari, pline de gângănii mumificate”[8]. Laboratorul entomologului, era sala de disecție a insectelor, autopsia acestora nereprezentând altceva decât o proiecție în entomologie, opusă proiecției în anatomic. Paralelismul om-insectă, semnifică o nouă coordonată a fantasticului terifiant.

De straniu țin și speculațiile personajului, care voia de mult să întrebe un medic în legătură cu simptomele lui, din pricina cărora „se trezea câteodată, din senin, fără nicio cauză știută, cu lovituri puternice în coșul pieptului, ca și cum niște pumni dinăuntru l-ar izbi”[9]. Premoniția sadică se află în vorbele mătușii Natalia: „Să știi că simțise că-i vine sfârșitul. Poate vrea să facă un

[1] Alexandru George, *Masca. Proză fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1982
[2] Cătălin Ghiță, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*, Institutul European, Iași, 2011, p.153
[3] Alexandru Philippide, *Floarea din prăpastie. Nuvele*, Editura Minerva, București, 1975, p.307
[4] Ibidem
[5] Ibidem.,p.309
[6] Ibidem.,p.311
[7] Ibidem
[8] Ibidem.,p.312
[9] Ibidem.,p.315

testament”[10], însă, personajul nu pune preț pe vorbele bătrânei. În momentul deschiderii dulapului bătrânului pentru a căuta un bilet anume, acesta găsise în schimb, „o mulțime de obiecte eteroclite: dosare, cartoane, cutii, flacoane, mici instrumente care servesc entomologului la prinderea, fixarea, disecarea, analizarea organelor delicate și minuscule ale insectelor”[11]. Se prezintă, așadar, aceeași imagine a morții.

Imaginea terifiantă a închisorii este demitizată și este descrisă ca atare. Nicolae Păun, unul din personajele nuvelei o descrie astfel: „Închisoarea este o școală a urii. Ea n-are efecte decât când e pe viață, adică atunci când smulge definitiv pe condamnat din societate. Condamnatul politic iese din închisoare mai înverșunat decât era când a intrat. În dezorganizarea societății închisoarea are un rol enorm…În orice caz, eu n-am de ce să mă plâng, închisoarea a trezit capacitatea mea de ură, care la mine era desigur o înclinare firească, mai ales cu asemenea ascendență ca venerabilul nostru părinte…Închisoarea mi-a dezorganizat complet viața”[12].

Imaginea macabră din finalul nuvelei este susținută de mărturiile personajului care săvârșise crima, sau cel puțin, asta crezuse la vremea respectivă, sunt năucitoare: „Trupul din fața mea e mort și eu l-am omorât”[13]. Prezența palpabilă a mortului amplifică tăcerea și stârnește fascinația pentru crimă a lui Brumă, care, „luă cadavrul și îl vîrî în dulap..”[14]. Imaginea mortului, precum și privirea acestuia, reprezintă un veritabil punct „forte” al fantasticului terifiant. Îmbrățișarea mortului, descrisă cu meticulozitate în finalul nuvelei cu același nume, întrece orice așteptare: „Trupul lui Păun rostogolit peste trupul lui Brumă rămăsese cu capul pe umărul acestuia, cu o mână întinsă ca pentru îmbrățișare. Brumă zăcea pe spate, cu ochii umflați de-o nemărginită groază…Cadavrele celor doi frați, sutele de hârtii de câte-o mie pe care bătrânul le mutase acolo, cu câteva clipe înainte să moară”[15].

În ceea ce-l privește pe cel de-al doilea scriitor de proză fantastică, și ne referim aici strict la Oscar Lemnaru, constatăm cu tristețe că, acesta, intră azi în categoria scriitorilor uitați, deși opera sa are o valoare incontestabilă. Scriitorul se dovedește a fi un veritabil om de cultură care, deține calități de ordin spiritual și o inteligență remarcabilă. Trecând printr-o perioadă de criză, proza onirică românească nu a fost privilegiată de anumiți critici literari, Oscar Lemnaru fiind singurul scriitor care a avut curajul să realizeze o pledoarie pentru Romanul fantastic, considerând că fără genul fantastic, literatura nu există.

Raportându-ne la stilul romanului fantastic, după cum afirmă și criticul Gheorghe Glodeanu, „eseistul vorbește de existența a două posibilități: stilul arid, geometric, fără înfloriturі, împrumutat din științele exacte, în măsură să provoace senzația verosimilului (cultivat de E.A. Poe) și cel enigmatic, care acoperă lucrurile într-un con de penumbră și care este specific prozei fantastice europene”[16]

În nuvela ***Omul care și-a vândut tristețea,*** Oscar Lemnaru, prelucrează într-o manieră originală mitul lui Faust. Personajul principal și implicit eroul central al narațiunii, duce o existență banală, lipsită de griji, fiind subdirector de minister, subordonându-se astfel, automatismului și rutinei zilnice. Factorul perturbator îl constituie întâlnirea cu Satana, redată într-o manieră tragi-comică. Deși inițial, Ulrich evită orice întâlnire și orice contact vizual cu Necuratul, trocul pe care acesta i-l propune este imposibil de refuzat, tentația fiind uriașă: Ulrich trebuie să dea la schimb tristețea pentru a obține fericirea eternă.

După cum afirmă și criticul Gheorghe Glodeanu „pentru a da mai multă verosimilitate pactului propus, diavolul realizează o interesantă incursiune în livresc, trimițând la celebrul Faust al lui Goethe și la Istoria stranie a lui Peter Schlemihl de Adalbert von Chamisso”[17]. Pactul de natură umano-satanic încheiat de către cei doi are o formulare atipică: „În schimbul veseliei, umorului,

[10] Ibidem.,p.317
[11] Ibidem.,p.321
[12] Ibidem.,p.336-337
[13] Ibidem.,p.351
[14] Ibidem.,p.352
[15] Ibidem.,p.354-355
[16] Gheorghe Glodeanu, op.cit., p.452
[17] Gheorghe Glodeanu,op.cit.,p.456

râsului şi al bucuriei, pe care i le dau eu, Satana, imperatorul întunericului, Ulrich îmi dă mie pentru totdeauna uriaşa sa tristeţe. Recunoaştem prin acest act că ne despărţim conştient de bunurile noastre, pe care anumite necesităţi ne silesc să le schimbăm. Semnat astăzi, 13 sept.19…, în dublu exemplar"[18].

Dacă ar fi să facem o radiografie în ceea ce priveşte raportarea la Divinitate, observăm că personajului central, nu neagă ideea existenţei lui Dumnezeu, dar scrierea acestuia cu literă mică, periclitează orice urmă de credinţă. Ulrich, „nu se rugase în biserică în viaţa lui şi asta nu din pricină că n-ar fi crezut în dumnezeu, ci pentru că pentru el lumea era împărţită în comportamente foarte hotărâte; aşa cum el era slujbaş, altul vânător, grădinar sau croitor, tot aşa numai unora, după părerea sa, le aparţine ştiinţa înţelegerii lui dumnezeu"[19]

Aşadar, ideea unui „Deus abscondidus", asemenea psalmilor arghezieni, şi înstrăinarea de credinţă, facilitează celebra întâlnire a lui Ulrich cu Satana. Personajul, aflându-se în momentul unei cugetări profunde la amara tristeţe a vieţii sale, „ieşindu-i în cale Satana, Ulrich se dădu câţiva paşi înapoi, mută bastonul drept în mâna stângă, scoase din cap pălăria tare şi se înclină respectuos cu vorbele: Scuzaţi! Eu nu am de-a face decât cu statul, sînt destui vrăjitori în oraşul acesta, duceţi-vă la ei"[20]

Dacă aparent alungarea Satanei exprimă dorinţa absolută de împotrivire, gesturile personajului trădează orice urmă de conştiinţă asumată. În ceea ce priveşte vestimentaţia necuratului, observăm că aceasta respectă rigorile clasice, satana fiind reprezentată conform canoanelor bisericeşti: „Era îmbrăcat cam aşa cum am fost obişnuiţi totdeauna să-l vedem…pentru că altfel decât în îmbrăcămintea lui clasică l-ar fi speriat pe bietul Ulrich şi l-ar fi jenat pe el, omul deprins să se supună legilor şi moravurilor de rigoare"[21].

Partea a doua a relatării se prezintă sub forma unui dialog între diavol şi iscoada acestuia, un spiriduş mesager, care face legătura între cele două lumi: lumea muritorilor de rând şi cea a împărăţiei întunericului: „Stăpâne! Vin din lumea lui dumnezeu"[22]. Revenindu-se pe pământ, observăm că Ulrich şi soţia acestuia, Zenaida, au multiple răni la degete cauzate de numărarea banilor, care aderă la fericirea supremă şi ating apogeul acesteia. Efectele nefaste nu întârzie să apară, căci în atingerea nirvanei, Ulrich moare din cauza extazului frate cu o nebunie de nedescris: „Fulgerat parcă, omul care îşi vânduse tristeţea căzu la pământ; membrele-i mai tresăreau în strânsoarea unui spasm reflex, în vreme ce pe figura-i, ca pe un ecran al vieţii lăuntrice, slovele, trăsăturile lor exprimau o bucurie fără margini, o văpaie a simţurilor satisfăcute, o fericire aproape dureroasă… "[23].

Finalul naraţiunii este interesant şi are valenţe multiple: „A doua zi, gura mahalalei spunea că subdirectorul Ulrich a murit înnebunit de o moştenire enormă, deşi el însuşi crezuse că bucuria şi aurul le-a căpătat de la diavol în schimbul tristeţii. Dar cine poate fi sigur dacă adevărat este ceea ce văd alţii destul de obiectiv sau ceea ce, fără nici o obiectivitate, vezi şi simţi tu însuţi"[24]

BIBLIOGRAPHY

I. OPERELE AUTORILOR INVESTIGAŢI

1. Philippide, Alexandru, ***Floarea din prăpastie***, nuvele, postfaţă şi bibliografice de George Gibescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1975;
2. Lemnaru, Oscar, ***Omul şi umbra***, ediţie şi prefaţă de Mircea Braga, Ed. Dacia, Cluj, col. „Restituiri", 1975

[18] Oscar Lemnaru, *Omul şi umbra*, Editura Cluj-Napoca, 1975, p.130
[19] Ibidem.,p.130
[20] Oscar Lemnaru, op.cit.,p.130
[21] Ibidem.,p.131
[22] Ibidem.,p.148
[23] Ibidem.,p.167
[24] Ibidem.,p.169

II. ANTOLOGII DE PROZĂ FANTASTICĂ

1. ***Masca. Proză fantastică românească***, prefață și antologie de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1982;

III. REFERINȚE CRITICE

1. A. Săndulescu (coordonator), ***Dicționar de termeni literari***, Ed. Academiei, 1976;
2. Ghiță, Cătălin, ***Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească***, Institutul European, Iași, 2011;
3. Glodeanu, Gheorghe, ***Orientări în proza fantastică românească***, Editura Tipo Moldova, Iași, 2014
4. ;

BIOGRAPHY AND ITS RELATED GENRES

Camelia-Sorina Dogaru
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: La biographie est le genre consacré à représenter des vies réelles, dans des récits dont le sujet et l'auteur ne se confondent pas. Le biographique est la totalité des genres donnant des récits de vie (biographie mais aussi mémoires, journal, autobiographie…). Savants, hommes de lettres et artistes deviennent ainsi des héros de biographies, et c'est un symbole de la promotion de ces figures sociales. Ces récits de vies, en général assez succincts, ont avant tout vocation de modèle et entretiennent d'abord une pédagogie de la mémoire et de l'exemple.
Apparu sous sa forme latine au V-ème siècle, le mot biographie est apparu en France à la fin du XVII-ème siècle et a commencé à devenir courant au XIX-ème siècle. Mais, le genre a existé pourtant depuis l'Antiquité, sous des formes variées destinées à des « vies » de grands personnages (empereurs et grands capitaines, comme chez Plutarque, philosophes, comme chez Diogène Laerce). Pendant cette période-là, ont été admis trois modèles : l'éloge (épidictique), les « vies exemplaires » à la Plutarque (Vies des hommes illustres), et le récit à vocation historique (Suétone, Vies des douze Césars).[1]
Il y a beaucoup d'études qui comparent le discours biographique à d'autres types de discours ou même aux romans ou à d'autres genres littéraires. La comparaison la plus rencontrée dans la recherche c'est celle avec le discours autobiographique.
Il est très important de ne pas assimiler la biographie à l'autobiographie classique, bien qu'elle partage avec celle-ci la forme narrative et un point de vue subjectif. Nous ne pouvons pas la comparer non plus au roman, quoique les meilleurs documents biographiques comportent une sensibilité, un rythme, une tension dramatique que n'importe quel romancier serait heureux d'exprimer. Le romancier n'est évidemment pas du tout concerné par les faits, mais plutôt par l'impact émotionnel et dramatique, par la forme et les images, par la création d'un univers symbolique doté d'une unité esthétique. La fidélité à la réalité telle qu'elle existe est, pour lui, seulement un problème parmi beaucoup d'autres, problème secondaire pour de nombreux auteurs.[2]

Keywords: biography, diachronic approach, differences and similarities, situation of the biographical genre, théories of biography

1. Approche diachronique

Pendant le Moyen Age, la première place a été consacrée aux vies de saints, mais aussi à quelques vies de poètes. À la Renaissance, la biographie laïque s'est développée en premier lieu en Italie, puis en France.

Ainsi, savants, hommes de lettres et artistes sont devenus des héros de biographies. Les récits de vie étaient en général assez brefs et le développement de la biographie était sensible même au XVII-ème siècle. Elle restait consacrée aux grands hommes, aux saints, à quelques écrivains. La fin du XVII-ème siècle et le XVIII-ème siècle ont connu le progrès, l'ampleur des biographies. L'essor du biographique a été lancé, celui-ci s'imposant dans la seconde moitié du siècle.[3]

La biographie a été considéré comme un genre très à la mode qui préfère le « document » au romanesque.[4]

---

[1] *cf.* Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p. 60.
[2] *cf.* HOWARD S, Becker, *Biographie et mosaïque scientifique*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 62-63, juin 1986. L'illusion biographique. pp. 105-110, http://www.persee.fr/doc/ arss_0335-5322_1986_num_62_1_2323.
[3] *cf. Ibidem*, p. 60.
[4] *cf.* H. Bénac, *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*, Éd. Hachette, Paris, 1965, p 35.

À l'extérieur de l'Université, la biographie devient au XXème siècle un genre en vogue, et des auteurs s'en font des spécialistes à succès (André Maurois, Henri Troyat). Des *Vies* n'hésitent pas à se donner des allures avouées de roman, et des collections spécialisées font leurs profits des vies de grands hommes.

Mais apparaît aussi l'intérêt pour la biographie de « petites gens », comme preuve de recomposition historique, ou comme source d'inspiration romanesque (Pierre Michon, *Vies minuscules*, 1984).

Nous savons déjà que la biographie, parmi beaucoup de stratégies utilisées par les écrivains, s'impose comme un grand genre de la littérature. L'idée principale de la biographie c'est de décrire, de raconter la vie d'une personne. La biographie doit isoler ce qui est essentiel pour créer une convaincante composition naturelle. Une vie humaine est toujours polarisée par certains thèmes. Ce qui nous intéresse est comment sont utilisées en littérature toutes ces stratégies qui ont un grand impact sur les lecteurs.

La biographie est l'histoire de la vie d'une personne. Genre littéraire qui appartient, premièrement, logique et chronologique, à l'historiographie, a comme objet, l'histoire proprement-dite, l'histoire des actions, des faits des hommes célèbres. Le poète S. T. Coleridge soutient que la vie de chaque personne présente de l'intérêt si elle est racontée véridiquement. À la différence de l'histoire, la biographie procède différemment : tandis que l'histoire raconte les évènements en grandes lignes et ne s'occupe que superficiellement des noms des personnages, la biographie, par contre, s'occupe de la personne en sa totalité, entre dans sa vie privée, le suit parfois pas à pas. Mais, le vrai biographe cherche à garder l'impartialité ; ainsi, la biographie devient une vie romancée, agréable, captivante souvent pour le lecteur, mais non utilisée comme document scientifique.

2. La biographie et les genres apparentés

L'autobiographie se propose de nous raconter sa vie et, dès lors, s'engage à maintenir une cohérence entre l'histoire qu'il narre et ce qu'une investigation objective pourrait découvrir. Cependant, quand nous lisons une autobiographie, nous sommes toujours conscients que l'auteur ne nous raconte qu'une partie de son histoire, qu'il choisit les faits de manière à nous présenter l'image qu'il souhaiterait que nous ayons, qu'il néglige ce qui aurait pu lui paraître mineur ou désagréable, quoique d'un grand intérêt pour nous.[5]

À l'opposé de ces formes qui relèvent de l'imagination et de la subjectivité, la biographie est plus prosaïque[6], davantage soumise aux objectifs du sociologue qu'à ceux du narrateur, moins concernée par la valeur artistique que par la restitution fidèle de l'expérience du sujet et de son interprétation du monde où il vit. Le sociologue qui recueille une biographie, prend des dispositions pour s'assurer qu'elle traitera de toutes les choses que nous voulons connaître, qu'aucun événement important ne sera négligé, que les faits présentés comme authentiques cadreront avec les autres témoignages disponibles, et que les interprétations du narrateur seront données correctement.[7]

La biographie peut être particulièrement utile pour éclairer le côté subjectif des processus qui ont fait l'objet de nombreuses études et de beaucoup d'hypothèses non contrôlées. La biographie, toujours par sa richesse en détails, peut être importante quand et là où la recherche stagne, ayant épuisé l'analyse de quelques variables avec une précision toujours accrue, mais avec un rendement décroissant de la connaissance.[8]

2.1. La biographie et l'autobiographie

Pour mieux comprendre le fonctionnement de la biographie, une comparaison entre la biographie et l'autobiographie s'impose. Une principale différence entre ces deux genres est le fait que dans le cas de l'autobiographie, une personne réelle fait rétrospectivement le récit de sa propre vie, ce récit étant à la première personne puisqu'il y a identité de l'auteur, du narrateur et du

[5] *cf. Ibidem,* pp. 105-110.
[6] *cf. Ibidem,* pp. 105-110.
[7] *cf. Ibidem,* pp. 105-110.
[8] *lbidem,* p. 108.

personnage, tandis que, dans le cas de la biographie, l'auteur raconte la vie de quelqu'un d'autre, ce récit étant généralement à la troisième personne. Mais on peut considérer que, pour ce qui est de l'autobiographie, l'auteur écrit sa propre biographie ?

Apparu dans le vocabulaire de la critique française dans la première moitié du XIX-ème siècle, le mot *autobiographie* (littéralement : vie relatée par lui-même) s'emploie pour désigner une catégorie de *Mémoires* qui portent plus sur la vie même de leurs auteurs que sur les événements dont ils peuvent témoigner.

L'autobiographie s'écrit à la première personne, mais il y a des exceptions (à la troisième personne) : *Sa vie a ses enfants* d'Agrippa d'Aubigné, *Confessions* de Jean-Jacques Bouchard.[9]

L'autobiographie hérite de la pratique de la confession, qui est une analyse de l'individu par lui-même. Les premiers écrits proches du genre autobiographique sont les *Confessions* de saint Augustin. Avec l'apparition des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, on peut voir l'apparition de la première autobiographie au sens moderne. Tout le monde est généralement d'accord pour penser que les *Confessions* de saint Augustin sont une véritable autobiographie, même si celle-ci précède de quatorze siècles l'invention de ce mot.[10]

Certains peuvent considérer que l'autobiographie a pu emprunter quelque chose à la biographie, hypothèse séduisante au premier abord. Mais ce n'est pas la biographie qui a inventé l'ordre chronologique et elle ne le respecte, du reste, qu'à demi.

On soupçonne en fait que si la forme des Confessions a des antécédents littéraires il faudrait les chercher du côté des mémoires et surtout du roman. Bref, les critiques qui attribuent à l'influence du genre biographique certains caractères généraux de la forme de l'autobiographie, en particulier l'ordre narratif chronologique, font sans doute fausse route.[11]

Cela ne veut pas dire que l'autobiographie ne doive rien à la biographie, puisqu'elles ont en commun au moins une ambition fondamentale, celle de faire d'une vie humaine authentique le sujet d'un livre.[12]

L'individu s'affirme dans son originalité, il peint sa vie, sa personnalité, ses sentiments dans toute leur vérité. Donc, les autobiographies, pour mériter leur titre, doivent être sincères et complètes avant tout. D'autre part, l'autobiographie est caractérisée par l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal.

Une autre différence importante est que, même si la plupart des autobiographies se conforment en gros au modèle narratif évoqué, elles s'en séparent sur un point capital : elles ne finissent pas par la mort du personnage.

La définition de l'autobiographie permet de différencier l'autobiographie de la biographie, où l'auteur raconte la vie de quelqu'un d'autre, généralement à la troisième personne (par exemple, la biographie consacrée à Chateaubriand par André Maurois, *René ou la Vie de Chateaubriand*).

En outre, la biographie recherche l'objectivité et l'exactitude historique, alors que l'autobiographie est nécessairement subjective. L'autobiographie se distingue de l'autobiographie fictive (ou autofiction), où c'est un personnage différent de l'auteur qui dit *je* (les *Mémoires d'Hadrien*, de Marguerite Yourcenar). Dire *je* peut créer une situation particulière dans le récit autobiographique. Le narrateur le plus âgé et le personnage sont la même personne, à deux moments différents de sa vie : moment du souvenir et moment de l'écriture.[13]

Il y a aussi le *pacte autobiographique*, énoncé par Philippe Lejeune. L'autobiographie est fondée sur un contrat d'authenticité et d'identité où le lecteur est ainsi certain qu'il y a adéquation entre les faits vécus et les faits racontés. Mais Philippe Lejeune nous met en garde : « L'autobiographie ne dit pas vrai, elle dit qu'elle dit vrai ».

Mais dans le cas de la biographie, on peut considérer aussi un *pacte biographique*?

---

[9] Georges May, *L'autobiographie*, Éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 63.
[10] *Ibidem*, p. 19.
[11] *Ibidem*, p. 156.
[12] *Ibidem*, p. 161.
[13] *cf.* clg-monet-magny.ac-versailles.fr . (*Le genre autobiographique*)

En ce qui concerne l'ordre de la narration, la progression du récit autobiographique est le plus souvent chronologique, débutant par le récit de l'enfance et se terminant à l'époque où l'auteur écrit :

La plupart des autobiographies traditionnelles sont, en effet, écrites dans l'ordre chronologique dans la mesure où les diverses scènes qui y sont rapportées se succèdent dans le texte selon l'ordre temporel dans lequel elles eurent lieu dans la réalité.[14]

Cependant, des périodes peuvent être sélectionnées ou passées sous silence.

Le biographe aussi écrit dans le présent ; mais lorsqu'il en vient, par exemple, à parler de l'enfance de son personnage, il lui est possible de faire abstraction de ce qu'il sait des épisodes ultérieurs de sa vie qu'il ne connaît que par la documentation et non pas par l'expérience. Maurois considère cette démarche du biographe comme indispensable à la production d'une biographie intéressante :

Je crois extrêmement difficile d'intéresser un lecteur à des faits qui ne se présentent pas dans l'ordre normal. Ce qui donne à la vie son intérêt romanesque, c'est justement l'attente de l'avenir, c'est que chaque jour nous nous trouvons au bord d'un abime qui est Demain, sans imaginer ce que nous y trouverons. Même quand l'homme est illustre et que le lecteur sait fort bien que le héros est destiné à devenir un grand général ou un grand poète, il semble assez absurde de le lui dire dès la première page d'un livre. Pourquoi commencer une biographie comme Forster commence celle de Dickens ?[15]

L'autobiographe ne peut pas faire semblant de ne pas savoir ce qu'il sait. Pour lui, à sa date de naissance, c'est un autobiographe qui est né, et ce non seulement parce qu'il ne peut pas faire abstraction d'une couche de souvenirs qui est en lui-même, mais aussi parce que son personnage est doté - à la différence du personnage du biographe - d'un avenir et surtout d'un présent qui se confond avec le sien. Il perçoit donc cette vie, qui est la sienne, comme composée de couches de souvenirs dont la plus élevée, celle qui est à la surface, est la dernière, celle qui confie au présent.

La vie que le biographe, lui, doit reconstruire sur la base de sa documentation et de ses enquêtes, est composée d'épisodes disposés chronologiquement dans l'ordre inverse, de la naissance vers la mort. Pour user d'une autre image, son personnage se construit en vieillissant ; alors que, pour l'autobiographe, le vieillissement, expérience vécue, loin d'être un principe de construction, conduit inévitablement à la mort.[16]

L'un découvre ; l'autre redécouvre. L'un accorde aux diverses époques de la vie de son héros une attention à priori égale, sauf s'il s'en trouve une sur laquelle il soit par hasard beaucoup mieux (ou plus mal) documenté. L'autre, l'autobiographe, accorde presque toujours aux épisodes de son passé un degré d'attention proportionnel à leur éloignement dans le temps.

Le biographe s'intéresse davantage à l'aboutissement de la vie qu'il raconte qu'à ses origines, puisque c'est en fait à cause de ce point d'arrivée, c'est-à-dire de ce que son personnage a accompli, qu'il l'a choisi et qu'il peut espérer être lu. L'autobiographe, au contraire, n'entreprend son travail que pour remonter aux origines, au point de départ, autre manière d'expliquer le rôle privilégié que joue dans tant d'autobiographies le récit de l'enfance et la recherche en particulier du premier souvenir.[17]

Les matériaux dont se sert le biographe sont, comme ceux de l'historien, extérieurs à lui, qu'il en est donc assez détaché pour pouvoir les soumettre à la critique objective sur laquelle doit être fondée l' « histoire dressée selon les principes rationnels »[18] dont il parle en détail (Renan, dans l'introduction de sa *Vie de Jésus*). L'autobiographe, en revanche, travaille sur des matériaux qui

[14]Georges May, *op. cit.*, p. 74.
[15] *Ibidem*, p. 166.
[16] *Ibidem*, p. 167.
[17] *Ibidem*, p. 167.
[18] Georges May, *op. cit.*, p.164.

sont par définition subjectifs : ses propres souvenirs. En dépit de ses efforts, il ne peut pas échapper à sa condition d'être à la fois juge et partie. Il ne peut même pas y échapper lorsque le scrupule le pousse à fonder aussi son ouvrage sur des documents extérieurs à lui, comme lettres, portraits ou témoignages de tiers, puisqu'il ne peut pas se dispenser de les percevoir et de les interpréter avant de les mettre en oeuvre, autrement dit de les faire passer par le prisme déformant de sa propre sensibilité, laquelle, de nouveau par définition, est aussi la sensibilité du personnage dont il a entrepris de raconter la vie.

2.2. La biographie et les mémoires

Les mémoires sont d'abord, comme le nom l'indique, un ensemble de notes destinées à conserver trace d'un fait, ou encore un relevé de faits. Les premières productions attestées gardent l'empreinte de cette fonction première : mémoires historiques, scientifiques, juridiques, ont pu être définis comme « relations de faits, ou d'événements particuliers pour servir à l'histoire »[19].

Les premiers mémoires font leur apparition à la fin du XV-ème siècle. Ce genre a connu la faveur du public de cour pendant les trois siècles suivants, puis a atteint la notoriété auprès d'une large audience. Les mémoires rencontrent ensuite la voie de l'autobiographie personnelle, en vogue à partir des *Confessions* de Rousseau.

À l'origine, les mémoires sont surtout le genre utilisé par de grandes figures qui tentent de légitimer leurs actions, soit en écrivant elles-mêmes, soit en faisant appel à des auteurs à leur solde, soit encore par des auteurs qui les avaient côtoyées. De plein droit, les mémoires participent au domaine du biographique et le plus souvent à sa variante autobiographique.

C'est vrai que la biographie et les mémoires ont un intérêt commun : l'historique. Mais, tandis qu'une biographie bien faite est déjà de l'histoire, les mémoires ne sont qu'un document.[20]

Les mémoires peuvent être donc considérées comme des documents historiques plutôt qu'histoire, le rôle principal de celles-ci étant la connaissance des hommes et des faits (importance des portraits, des tableaux de journées historiques, révélation de secrets, etc.).

Selon Verlaine le domaine des mémoires n'est donc pas seulement vaste et imprécis : il englobe aussi celui de l'autobiographie.[21]

Dans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auquel il appartient. Sauf dans le cas d'hommes de génie qui identifient audacieusement leur histoire personnelle à l'histoire de l'univers, il n'y a pas identité de l'auteur et du sujet traité. Dans l'autobiographie, au contraire, l'objet du discours est l'individu-même.[22]

2.3. La biographie et la confession ou le journal intime

La confession ou le journal intime représente une catégorie d'oeuvres qui nous dévoilent les sentiments intimes de l'auteur, à la différence des Mémoires qui racontent plutôt les événements de sa vie ou de son temps.[23] C'est la même chose qu'on peut dire sur les biographies, qui, de même, racontent des événements de la vie ou du temps d'une personne.

Ces sentiments intimes de l'auteur sont notés au jour le jour par l'auteur pour lui-même ou bien il les expose au public pour s'expliquer ou se justifier (Confession) ; ils sont parfois évoqués à propos d'une méditation philosophique (chez Montaigne par exemple), ou transposés dans un récit que l'auteur prête à un personnage fictif.[24]

Pour l'auteur, l'intérêt de ces oeuvres (confession, journal intime) est d'apprendre à se connaître soi-même, se soulager en se racontant, conserver son passé (ou le retrouver), le

[19] Georges May, *op. cit.*, p. 164.
[20] *cf.* H. Bénac, *op. cit.*, p. 36.
[21] Georges May, *op. cit.*, p. 118.
[22] *cf.* Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Ed. Armand Colin, Paris, 1971, p 11.
[23] H. Bénac, *op. cit.*, p. 66.
[24] *Ibidem*, p. 66.

comparer au présent pour prendre conscience de sa personnalité et de son évolution, parfois s'expliquer ou se justifier, ou se montrer à autrui tel qu'on aurait voulu être.[25]

Pour le lecteur, le grand intérêt de ces oeuvres c'est la connaissance d'un être autre que soi. Et on peut parler de la connaissance en général : authentique (à la différence du roman inventé ou de la lettre arrangée) et totale, sans rien de caché. Cette connaissance a pourtant un « danger »[26] : celui du mensonge de l'auteur envers autrui, pour se justifier, ou se rendre intéressant. Un deuxième danger est celui de son manque de sincérité envers lui-même : ex. mensonge et vérité chez Jean-Jacques Rousseau. Un troisième danger est celui de l'insignifiance des détails notés.

La confession ou le journal intime a aussi un intérêt moral, c'est-à-dire en connaissant autrui nous nous connaissons nous-même.

Et enfin, on ne peut pas oublier l'intérêt littéraire qui se réfère à la valeur des idées (philosophie, morale, critique littéraire : ex. Gide), à la valeur de la psychologie, de l'introspection : ex. Stendhal, à la valeur de la forme (artistiquement élaborée ou bien spontanée, libre, image naturelle de la personnalité de l'écrivain, préfiguration et explication de son oeuvre d'artiste), parfois au lyrisme.

2.4. La biographie et la lettre, la correspondance

Entre la biographie et la lettre on peut trouver beaucoup de ressemblances. La lettre est écrite pour informer (autrefois elle remplaçait le journal), pour exprimer ses sentiments, sa pensée, pour plaire ou se divertir à écrire. Le lecteur peut chercher la peinture d'un homme, d'un milieu ou d'une société, des lieux, d'époques, de façons de vivre, une pensée (goût littéraire, philosophie, religion), un art du récit, de la description, du badinage et de l'esprit, d'exprimer des idées, de la poésie, du lyrisme, de l'éloquence, de la conversation, de la politesse, etc.[27]

La lettre, la correspondance : échange de lettres entre les personnalités culturelles, soit qu'il s'agit de lettres littéraires, soit qu'il s'agit d'une correspondance particulière.

Les plus anciens ouvrages épistolaires datent de l'Antiquité gréco-latine et forment dès cette époque un genre propre qui se décline sous deux formes : le recueil réel ou fictif et l'adresse à un correspondant réel ou fictif. Il ne s'agit pas ici du caractère réel ou fictif du récit, mais de la réalité de la correspondance ou du correspondant.

Au XVIII-ème siècle, la lettre est une forme dominante de l'écriture, car les correspondances se multiplient et le roman épistolaire est un genre très à la mode. Après avoir atteint son apogée à la fin du siècle des Lumières, autour des années 1780, on assiste à une lente dérive du genre épistolaire.

En ce qui concerne le langage utilisé, celui-ci doit être clair, cohérent ; il doit respecter les normes de l'orthographe en vigueur. La liberté stylistique est acceptée surtout dans le cas des lettres amicales, familiales, d'amour. La lettre, comme la biographie, peut accorder la suggestion d'authenticité, de sincérité, d'honnêteté.

Le genre épistolaire est un genre littéraire qui regroupe tous les documents de correspondance écrite entre deux personnes comme la lettre, bien sûr, mais aussi les romans constitués uniquement de lettres ainsi que le courrier électronique (les é-mails) ou le texto. Après l'avènement du numérique, de nouvelles formes d'art épistolaire voient le jour. On peut citer la publication de commentaires du blog (Pierre Assouline, *Brèves de blog*, Les Arènes, 2008), où l'échange écrit sort de son cadre classique. Il y a aussi des romans épistolaires fondés sur l'échange de courriels, qui donnent un rythme nouveau à la correspondance (Kim Thuy, Pascal Janovjak, *À Toi*, Liana Lévy, 2011).[28]

[25] *cf. Ibidem*, p. 66.
[26] *Ibidem*, p. 66.
[27] H. Bénac, *op. cit.*, p. 189.
[28] *cf.* https://fr.wikipedia.org/wiki/Genre_épistolaire

2.5. La biographie et le roman (fiction)

Il est nécessaire de faire une opposition entre le roman et la biographie, de définir et d'établir clairement les ressemblances et les différences entre les deux genres, surtout quand la biographie peut être considérée un roman vrai.

Le biographe doit faire revivre son personnage comme le romancier son héros.

On peut souligner le fait qu'un intérêt commun entre la biographie et le roman est le romanesque. La biographie peut être assez proche du roman historique ou d'aventures, ou du roman psychologique (ex. biographies de Maurois, de Sainte-Beuve)[29].

Un autre objectif commun pour la biographie et le roman littéraire est artistique, philosophique, moral et religieux.

On a renoncé aux biographies idéalisées, mais, même scientifiquement établies, certaines biographies demeurent exemplaires, non parce que leur héros est parfait, mais parce qu'à travers la complexité de sa vie, nous découvrons un art de vivre ou une leçon morale[30].

Le roman a des caractères généraux comme : des personnages donnant l'impression d'une existence réelle, de la totalité d'une âme; un long récit : histoire de l'évolution d'une conscience dans la durée ; la présence du monde extérieur.[31] Il y a aussi le roman historique avec le réalisme historique qui veut reconstituer le passé dans sa réalité (ex. *Salammbô*) ou avec le romanesque historique pour qui le passé n'est qu'un moyen de dépayser le lecteur et d'atteindre d'autres fins du roman.

« Le romancier est-il "l'historien du présent", l'historien est-il "le romancier du passé" »[32] ? - il y a beaucoup d'auteurs qui se demandent. Ce qu'on peut dire c'est le fait que l'histoire *cherche la vérité*, elle exprime la réalité humaine et c'est une science. En ce qui concerne le roman, celui-ci *crée la fiction*, il cherche l'évasion, le dépassement et il distrait. Mais, les moyens peuvent se ressembler : descriptions, portraits, lettres, dialogues, analyses psychologiques, personnages représentatifs, etc. Toutefois, si le roman devient historique, l'histoire part des documents, par induction, le romancier « déduit souvent le personnage de ses conceptions »[33]. De même, le romancier est plus libre : il peut inventer là où l'historien manque de documents ; l'historien voit les choses de l'extérieur, sauf si le document l'y autorise, le romancier peut pénétrer dans les âmes ; le tableau du romancier peut être plus vivant ; mais surtout, le romancier ne crée pas l'histoire, il explore ses zones d'ombre, l'histoire lui fournit son arrière-plan.[34]

Comme nous avons observé, les plus grandes ressemblances sont entre la biographie et l'histoire, mais aussi entre la biographie et le roman. Et comme André Maurois a le mérite d'avoir reconnu la possibilité pour le biographe de profiter de l'expérience du romancier et d'utiliser les techniques du celui-ci, ce qui nous intéresse le plus c'est comment ce biographe se sert de son expérience de biographe ou même d'historien. Nous voulons savoir s'il utilise des thèmes symboliques, si ces biographies ont une valeur poétique, s'il adopte un certain nombre de techniques dramatiques, s'il a des personnages contrastés, s'il fait des parallèles, s'il y a de nombreux exemples d'opposition entre deux hommes, s'il résiste au plaisir de parsemer son récit de réflexions spirituelles, d'aphorismes, s'il ajoute des notes personnelles, s'il a choisi ses héros selon son coeur, s'il avait des liens personnels avec ses héros, s'il choisit des sujets avec lesquels il se sent des liens de sympathie, s'il *recherche le romanesque ou s'il cherche avant tout la clarté et la simplicité*, s'il néglige les détails les plus petits ou s'il attire notre attention sur *le choix de détails.* Tous les documents doivent être examinés, mais le biographe doit savoir rejeter un grand nombre de matériaux que ceux qui ont une valeur explicative et éclairante. En réalisant une étude comparatiste, nous pouvons observer le choix d'André Maurois et enfin *son style*. La biographie vise à la vérité et

[29] *cf. Ibidem*, p. 36.
[30] *Ibidem*, p. 36.
[31] *Ibidem*, p. 290.
[32] *Ibidem*, p. 296.
[33] *Ibidem*, p. 297.
[34] *Ibidem*, p. 297.

dépend de documents vérifiables mais en même temps elle doit être imaginative et artistique. Le biographe peut mêler l'imagination aux faits. Nous sommes intéressés quel est *l'apport artistique/imaginatif d'André Maurois*. Puis, ce qui nous intéresse beaucoup : s'il y a une oeuvre intermédiaire entre la biographie et le roman. La différence entre la biographie et le roman vient en effet de ce que le romancier invente son intrigue tandis que le biographe la trouve toute préparée. Mais quelle est l'esthétique de Maurois ?

BIBLIOGRAPHY

1. ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Édition Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
2. BÉNAC, H., *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*, Édition Hachette, Paris, 1961.
3. DESAN, Philippe, DESORMEAUX, Daniel, *Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*, Édition Classiques Garnier, Paris, 2018.
4. LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Édition du Seuil, 2003.
5. LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Édition du Seuil, 1975.
6. MADELENAT, Daniel, *La biographie*, Paris, Éd. PUF-littératures modernes, 1984.
7. MAUROIS, André, Aspects de la biographie, Paris, Éd. au sens pareil, 1928.
8. MAY, George, L'Autobiographie, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1979.

ADRIANA BITTEL: AN EXCURSION INTO THE RE(READING)OF THE SMALLEST FORMS OF DAILY REALITY

Flavia-Domnica Crăstănuș (Trif)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In the context of a monographic study, the present paper proposes an incursion into (re)reading the smallest forms of everyday reality mapped by Adrian Bittel's prose. Thus, we aim to apply the reading models already known and theorized by Matei Călinescu - intensive vs. extensive reading, reading as a game," als ob "or for finding out the secret etc. – to the prosaic universe proposed by the writer Adriana Bittel in order to highlight the meta and intertextual marks, but especially the fictional ones. A major point of interest of the work concerns the new role of the reader, resized by the textualist literary field, in an equal relationshipand in a partnership with the writer, with major effects, as we shall see, on the dialectic of the literary text.

Keywords: (re)reading, reader, fiction, everyday reality, Adriana Bittel;

Profilul prozastic al generației literare optzeciste relevă o estetică într-un proces uniformizant destul de anevoios. Suntem martorii unor practici experimentaliste și, mai târziu, textualiste semnate un „desant" alcătuit din „textualiștii" Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, Ioan Lăcustă, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Alexandru Vlad, Daniel Vighi și de alți tineri prozatori care fac obiectul a numeroase studii de critică și analiză, sinteze de istorie literară contemporană. Toate aceste practici – punctăm transgresările metaleptice[1] ale instanțelor narative, pluralitatea vocilor „noua autenticitate" a scriiturii cu accente autoreferențiale, textul ca productivitate, „noua priză la real", ironia, parodia și ludicul creației, intertextualitate ș.a. – se dovedesc a fi pe cât de diverse, pe atât de integratoare unui program literar atât de discutat și teoretizat. Arhipelagul prozastic își găsește un numitor comun în reconfigurarea relației autorului și textului cu receptorul lor, mai exact cu cititorul. Indiferent de mijloacele narative și de „figurile textuale" care populează epica vremii, raportarea la instanța lectorului se realizează altfel: prin punerea lui pe picior de egalitate cu autorul, într-un parteneriat care nu ține întotdeauna cont de reguli și care deschide larg poarta laboratorului de creație în care cititorul dispune de toate mijloacele și tehnicile textuale și care, odată asumate, îl transformă pe acesta într-un recititor.

Tocmai pe acest aspect mizează direcția lucrării de față, dar mai ales pe semnificația și funcționalitatea conceptului de *(re)lectură*, așa cum este el teoretizat de Matei Călinescu în studiul „*A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*"[2].

Astfel, ne propunem, în contextul unui studiu monografic dedicat scriitoarei Adriana Bittel – prezență discretă asimilată de valul textualist al generației optzeciste și semnalată mai degrabă de o critică de întâmpinare a „seniorilor" decât de tinerii critici ai „generației în blugi" - aplicarea modelelor de (re)lectură teoretizate de Matei Călinescu: lectura intensivă și cea extensivă, (re)lectura ca rescriere sau ca joc sau pentru aflarea secretului ficțional, „als

[1] Concept teoretizat de și preluat de Adrian Oțoiu, dar prezent și în teoretizările lui Genette și C. Baldwick, prin care se înțelege „orice transgresiune a limitelor lumii diegezei care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este în primul rând una a nivelelor narative, relevând existența unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor." (*Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralelea 45, 2000, p.87)

[2] *Călinescu, Matei.* (2003). *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, trad. Virgil Stanciu. Iași: Polirom.

ob" sau „make belive", printr-o incursiune în cele mai mărunte forme și detalii ale realității (i)mediate așa cum se transpun materiei epice, proces dependent automat de relectura operei, menită să releve într-o circularitate continuă, sensuri și puncte de vedere noi. Pentru a realiza acest deziderat, ne îndreptăm atenția asupra specificul comunicațional dintre instanța auctorială și cea a citiorului așa cum este transmisă de universul prozastic al Adrianei Bittel. Fie că vorbim despre volume de proză scurtă sau de romanul *Fototeca* – de altfel singura creație de o mai lungă respirație epică semnată de autoare -, constatăm că fiecare descrie o relație dialogică în triada formată din autor-text-cititor. Aceasta coexistă cu dualitatea funcțională a textului literar – ca scriitură și ca lectură – și se află în acord cu premisa conform căreia textul lasă indicii mai mereu pentru tipuri de lecturi posibile, apte să realizeze comunicarea textuală printr-un cod de lectură operant. Același lucru subliniază și Marin Mincu, apreciind faptul că

„textul literar este o dublă funcțiune, alcătuit din scriitură și lectură. (...)Desigur, orice text își autoconține toate indiciile necesare lecturilor posibile, textul fiind, se știe, limitativ și prescriptiv (…); însă dacă textul nu este citit în lumina propriului său cod, comunicarea literară nu se realizează sau se realizează deformat, în cel mai bun caz ea se realizează doar parțial."[3]

Tocmai aceste indicii ne propunem a le evidenția prin pătrunderea în universul ficțional al prozelor Adrianei Bittel și prin apelarea la coduri de lectură eficiente, deja îndelung discutate de teoria mateină asupra lecturii. În perfect acord cu specificul optzecismului literar, acest univers urmărește „captarea existenței cotidiene, autenticitate printr-un fel de transcriere a tot ceea ce ar înregistra un microfon și o cameră de luat vederi"[4], privirea constituind elementul-cheie al transpunerii realității în text. În planul epicii Adrianei Bittel, privirea scrutează cu o acuitate semnificativă ipostaze ale realității (i)mediate: de la sediul unei redacții, la biblioteci, universități, spitale, până la piețele, străzile și mahalaua Bucureștiului, la interioare de familie, toate străbătute de un simț al detaliului pătrunzător. Iar de cele mai multe ori, tocmai aceste detalii sunt cele care asigură coloratura epică și care așteaptă cu siretenie, gata să-l cuprindă în joc, pe acel Cititor Implicit (Wolfgang Iser) sau Cititor Model (Umberto Eco). De fapt, tocmai acest act al detalierii minuțioase a realității cotidiene transpusă în urzeala epică, asigură o lizibilitate antrenată de o scriitură experimentată: modul în care textele Adrainei Bittel aleg să organizeze și să furnizeze informațiile și elementele ficționale, tocmai prin antrenarea atenției lectorului într-o incursiune a detaliilor mărunte, dintr-un plan secund, care însă dau viață firului epic și îl îndepărtează pe cititor de ardoarea aflării deznodământului, tot acest proces vibrează la unison cu un act scriptural atent exersat. Matei Călinescu întărește această idee în descrierea conceptului (re)lizibibilității:

„Scriitorii (…): sunt capabili de miracole când este vorba de detalii, de concentrarea atenției cititorului asupra unor mici, dar foarte vii scene de planul doi, de digresiuni ce conțin revelații surprinzătoare, de efecte lingvistice sugestive – totul în așa măsură încât cititorul uită, pe moment, de așteptările mai mari create de text, de anticipările sale nerăbdătoare, de nevoia de a afla ce se întâmplă mai departe."[5] (p.46)

Iată cum se transpune acest fenomen în proza Adrianei Bittel. Când vine vorba de proza scurtă – formulă epică preferată de autoare – se remarcă predilecția pentru interioare învechite și încărcate transpuse scriptural cu fidelitatea unei camere de luat vederi: descrierea cu precizie a elementelor de interior se face prin antrenarea tuturor stimulilor senzoriali, iar de multe ori ipostazele olfactive fac posibilă empatizarea lectorului cu cadrul ficțional -

[3] Mincu, (1993,p.124). *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic, III*. Constanța: Editura Pontica.
[4] Manolache, Gh. (2004, p. 40). *Regula lui doi (registre duale în developarea postmodernismului românesc*. Sibiu: Editura Universității "Lucian Blaga" din Sibiu).
[5] Călinescu, M. *op.cit*., p.46.

mirosul de lavandă, mirosul proaspăt de lămâie, de cerneală, ori mirosul de tutun, de câine plouat sau rânced al zilelor de toamnă – toate acestea captează atenţia unui cititor implicat, al cărui ritm de lectură e încetinit pentru a se lăsa captiv şi pentru a gusta din savoarea detaliilor de plan secund. Acesta este momentul în care realizăm că „prozatoarea are ochiul ager şi prinde repede într-o imagine poezia obiectelor fără poezie”[6]: în volumul Somnul după naştere (Bucureşti: Cartea Românească, 1984), narațiunea *Supliciu prin speranță* se desfășoară pe fundalul unui Bucureşti învechit, cu agitația și apatia caselor umede:

„Miresmele zvântate de frig ale orașului își recapătă, cu progresia luminii, savoarea: se desfac butoaiele cu murături din piața Moșilor; miere, tămâie și plante medicinale uscate pe tarabe de ciment, rufe ude, focuri de frunze pe străzile din jurul Foișorului, mirosul de gaz al dughenei în care un bătrân cere de 5 lei lavandă, și cel de mâncare cu sos de pe scările blocului nou. Cerul blocat de nori, albicios, pe străzi înfundate; garduri de un luciu umed – fier forjat prin care se văd curți mohorâte de case vechi, pe Paleologu, pe Mîntuleasa, pe Plantelor.” (p. 31)

De fapt, în toate detaliile realității cotidiene se oglindesc tipare umane, psihologii individualizate, iar un exemplu concret în acord cu această idee poate fi identificat în *Destul nu-i destul*, scurtă narațiune din volumul *Iulia în Iulie* (Bucureşti, Editura Eminescu, 1986): interiorul apartamentului descris cu minuțiozitate de către Ilaria – personajul-narator – echivalează cu personalitatea locatarilor acestuia, familia Melidon: „Mobila din sufragerie semăna leit proprietarilor îndestulați, suficienți, lucioși.”(p. 8)

Dar ce anume face din cititorul prozei Adrianei Bittel un recititor? Un fapt este cert: în consens cu traiectul literar textualist, relația textului cu receptorul său este una dialogică, a textului prin care se redimensionează relația dintre autor-text-cititor[7], noul mod de raportare la realitatea vieții, dar mai ales la realitatea textului, toate converg, și în cazul Adrianei Bittel, la înfăptuirea unui deziderat de primă linie a generației „textualiste” și anume cel al *autenticității scriiturii*. Octavian Soviany surprinde cu exactitate acest aspect, punând accentul pe adresabilitatea textului favorizată de conglomeratul tehnicilor și procedeelor narative, dar mai ales pe fenomenul dedublării lectorului în elaborarea textului prin raportarea la „experiențele lui de lectură, pe calitățile lui înnăscute de cititor”[8].

În termenii teoretizați de Matei Călinescu, referitori la modele de lectură, cititorul prozelor Adrianei Bittel, parcurge o lectură extensivă, de o natură modernă și laică, iar incursiunea acestuia în formele realității (i)mediate îl *provoacă*[9] cu siguranță la relectură. Jocurile textuale, tehnicile narative și discursive anticipează modele de lectură specifice. În

---

[6] Simion, E. (1989, p. 687). *Scriitori români de azi, IV*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

[7] Ioan Buduca (*Problema personajului* în Gh. Crăciun.(1999). *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice. Pitești: Edutura Paralela 45*) aduce în discuție statutul cititorului al cărui statut este acela de personaj principal, căruia „i se expediază o proză ce nu mai vrea să mizeze pe puterile ei manipulatoare, ci, dimpotrivă, invită la o relație liberă, dialogică (p.208)”. Astfel, Într-un parteneriat în care normele pot fi oricând încălcate, iar transgresările sunt continue, lectorul intră în jocul instanțelor narative, urmărește schimbarea de perspectivă ori polifonia vocilor, se perindă pe fiecare nivel al diegezei; pe scurt, el devine „strategie textuală”, o proiecție a narcismului auctorial, în sensul integrării cititorului în discursul autorului.

[8] Soviany, O. (2008, p. 246). *Apocaliptica textului*. Bucureşti: Editura Palimpsest.

[9] Cristian Moraru. *Către o nouă poetică* în Crăciun, Gh. (1999. p. 27). *Competiția continuă. Generația'80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45 dezvoltă în contextul anti-mimetic al prozei postmoderne tocmai modalitatea de relaționare a textului cu receptorul său, subliniind ideea provocării continue: „Conștientă de sine, aceasta – scriitura - se arată cu degetul, face cu ochiul lectorului distrat sau desprins cu vechile facilități și pare a viza în fiece cititor pe semioticianul care, în acela, se ignoră. Denunțarea trucat-conspirativă a „punerii în abis” este una din mărcile distinctive ale scriiturii postmoderniste. Ceea ce înainte era ocultat și inconștientizat este acum supravegheat și deconspirat. De aici, o neistovită provocare a cititorului. Spiritul tinerei literaturi este „provocator” prin excelență. Nu ne menajează susceptibilitățile și comoditățile („lectura leneșă”) pentru că nu se menajează el însuși.”

cele ce urmează, alegem să detaliem trei dintre modelele de (re)lectură prezente în studiul *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii* şi anume: (re)lectura ca joc, „als ob" sau „make belive" şi (re)lectura pentru aflarea secretului şi să prezentăm modul în care acestea interacţionează cu universul ficţional al prozelor Adrianei Bittel.

În ceea ce priveşte dimensiunea ludică a lecturii, aceasta poate izvorî tocmai din intenţia provocării iscusinţei cititorului - aflat în ipostaza dezlegării misterului ficţional – printr-o serie de mijloace precum: oscilări de voci, instanţe sau planuri narative, jocuri intertextuale, transgresiuni metaleptice, aluzii ironice şi parodice. (Re)citirea ca joc implică o atitudine ludică, cel mai adesea atribuită lectorului care echivalează, în opinia lui Matei Călinescu, cu decizia la un moment dat a cititorului de a începe

„un joc imaginar cu autorul sau poate numai cu sine însuşi ca cititor (conştient de sine). Poate fi vorba, parţial, de un joc de-a ghicitul, (...). Dar poate fi şi un joc polemic, constând în contrazicerea, respingerea, folosirea unei logici concurente sau căutarea punctelor slabe din prezentarea ori argumentaţia autorului."[10]

O componentă a lecturii ludice cu implicaţii intelectuale semnificative este reprezentată de „saltul vioi, neprotocolar şi jucăuş" al gândirii lectorului de la un text anume la altul similar ce propune acelaşi tip de joc, depozitat în memoria sa. Modalitatea şi frecvenţa cu care se întâmplă astfel de comparaţii şi asocieri ilustrează puterea şi valoarea stimulativă a textului.

O astfel de valoare stimulativă se resimte în momentul în care pătrundem în universul ficţional propus de naraţiunea *Mărul*, publicată în volumul debutului, *Lucruri într-un pod albastru* (Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1980). Structura naraţiunii este una dual㠖 de fapt avem de-a face cu prezentarea a două naraţiuni distincte, dar intercalate: o tânără elevă, sosind de la şcoală, află printr-un bilet lăsat de părinţi vestea morţii unei rude. În celălalt plan narativ este surprinsă ipostaza matură a femeii, care priveşte exponatele unui muzeu, empatizând până la identificare cu acestea. Cele două istorisiri se diferenţiază perceptiv prin scrierea italică a pasajelor ce reprezintă reacţia tinerei eleve la aflarea veştii morţii unei rude. Cititorul are în faţă un joc al planurilor narative care se întrepătrund, fără un „îndrumător de lectură", acesta putând alege modul (modalitatea) în care lecturează textul: fie aşa cum este prezentat de autor în paginile cărţii, fie alternând poveştile (procedeul este întâlnit şi în romanul *Şotron* de Julio Cortázar, autor simpatizat şi adesea citat în naraţiuni). În ambele planuri narative, relatarea la persoana a doua dezvăluie dualitatea eului scindat.

„Într-o zi, întorcîndu-te de la şcoală, ai găsit pe farfurie, un bilet. << Sîntem la morgă. A murit. Mănîncă ce găseşti >>. Plângeai în faţa oglinzii, durerea te lovea ritmic în capul pieptului şi mestecai un măr foarte bun, parfumat." (p.58)

„În spatele tău e deja noapte. În muzeu, privirea concentrată naşte pe feţele şlefuite aceleaşi raze de răspuns. Şi totuşi asta nu te leagă de tot ce-i dincolo de geam. Vei pleca şi geometria aceea se va topi în întuneric, aşa cum s-au stins din mintea ta magicele formule."(p.59)

Deducem din acest exemplu faptul că atitudinea ludică pe care o stimulează textul şi o manifestă cititorul său implică şi un efort intelectual, o luciditate şi un discernământ, constituindu-se într-o muncă eliberatoare, deloc istovitoare, „ridicată la nivelul unei activităţi estetice, autotelice sau intrinsec motivate".[11] De aici şi productivitatea continuă a textului în viziune tel-quelistă, privit ca un mecanism generator de valenţe semantice infinite şi inepuizabile prin care cititorul devine, de fapt, un co-autor, implicat în actul scriptural. Rolul

[10] Matei Călinesu, *op.cit*., p. 155.
[11] Călinescu, M. *op. cit*., p. 157.

său este unul activ, în tandem cu conceptul de „juisare" propus de Roland Barthes ce presupune o activizare a instanței lectorului în „re-scrierea" textului.

Atunci când lectorul se antrenează în jocurile lecturii propuse de Adriana Bittel, acesta va jubila între detalii intertextuale (citate, motto-uri, aluzii sau parafrazări), va oscila între planuri și voci narative, va dialoga permanent cu instanța narativă și cu cea auctorială, se va antrena într-un joc temporal ce dă senzația unui „dèja-vu, dèja veçu", sau va călători între universuri ficționale, între povestiri alături de personaje care apar cu același nume în mai multe narațiuni. Un exemplu concret este oferit de situația personajelor Frida, Efraim, Alice care transcend în multiple lumi ficționale, făcându-și apariția în povestiri precum *Alice în Țara Bergului, Pata de ulei* (din volumul *Cum încărunțește o blondă*. București: Editura Humanitas, 2015.) și în cele câteva texte publicate în antologia *Intelectuali la cratiță. Amintiri culinare și 50 de rețete* (București: Editura Humanitas, 2012). Imaginea bunicii iubitoare și grijulie a Fridei postulează narațiunile, mai sus amintite, într-o apropiere puternică față de personajul-narator; este cea care se preocupă nu doar de treburile casnice, în special gătitul, ci și de climatul ludic și afectiv al celor mici:

„Cum să fie Frida proastă, când nu mă plictiseam niciodată cu ea, obiectele umile ale gospodăriei deveneau personaje, n-aveam nevoie de jucării, inventam aventuri fabuloase cu lingura de spumit-sița, cuțitul cu lamă scurtă pentru curățat zarzavaturi – râca, și satârul – pan" (*Pata de ulei,* p. 327)

Efraim transgresează universurile ficționale în postura bunicului autoritar și impozant, director de bancă, în celelalte povestiri (*Pata de ulei* sau *Foamea e cel mai bun bucătar*) acesta apare episodic, fiind menționat în amintire post-mortem.

Alice apare și ea în ipostaza fetiței care, într-un episod puternic de febră, evadează și se aventurează într-o lume imaginară (*Alice în Țara Bergului*), dar experimentează și postura femeii mature, deja mamă, în memoriile culinare.

Personajele sunt reluate sub același nume, însă în contexte social-istorice diferite: Alice în Țara Bergului suprinde triada personajelor atât într-o perioadă înfloritoare înainte de război, dar și în decadența materială de după război, când alimentele erau procurate prin troc cu valoroasele și dragile obiecte din casă. Celelalte povestiri, *Pata de ulei* și *Foamea e cel mai bun bucătar* ori *Tortul de la șase ani* pun personajele sub spectrul comunismului, timp în care totul era raționalizat și limitat.

În contextul optzecist al deschiderii frontierelor tematice, stilistice ori sintactice, *jocul* ca modalitate de comunicare a lumii ficționale se răsfrânge automat și asupra limbajului, generând situații diverse, „o varietate de limbaje formale dotate cu niște gramatici ale lor, precise".[12]. Una dintre acestea îl identifică pe lector în postura de a se familiariza cu diferite tipuri de limbaj, de a empatiza cu ele și îl provoacă la o decodificare multilaterală, acesta jonglând continuu între diferite tipuri de discurs. Concret, prezentăm cazul romanului *Fototeca*, singura creație de o mai lungă respirație epică a Adrianei Bittel, în care limbajul îmbracă multiple forme: de la limbajul jurnalistic, gazetăresc al colegilor de redacție ai personajului principal, Coca, la limbajul trivial al prietenei Irina, mult mai febril, colorat, total opus celui așezat, calmului Cocăi, până la discursul fie, medical, fie meteorologic, reprodus cu acuratețe. În fine, în universul romanesc limbajul îmbracă formă colectivă în ipostazierea vocii trecătorilor de pe stradă ori limbajul pueril al copilului Boby, animat de greșeli logopedice. Interesant este modul în care aceste tipuri de discurs se împletesc în țesătura textuală (replicile sunt inserate între ghilimele sau marcate italic, semn ironic pentru posibilitatea omiterii lor). Încă o dată, această situație trimite la caracterul dialogic al operei,

[12] Soviany, O. *op. cit.*, p. 161.

conform căruia personajul, cu un rol esențial, participă și se implică activ în organizarea și funcționarea narațiunii.

Un alt model de (re)lectură propus și dezbătut de către Matei Călinescu presupune implicarea cititorului într-un joc de tipul „als ob", „make belive" sau acel joc de tipul „ce-ar fi dacă". Dar acest model presupune o anumită abilitate a lectorului de a se contura pe sine ca actor al propriei ființe, dar și al altor ființe, „fiind astfel capabili să devenim locuitori ai lumilor ficționale, în care se pot întâmpla, imaginar, tot felul de lucruri care să ne afecteze direct."[13]Mai exact, este vorba de capacitatea noastră de a pătrunde în universul ficțional prin imaginație, dar mai ales de plăcerea de a participa implicat în jocurile pe care acesta le propune, chiar dacă deja cunoaștem deznodământul. Astfel, ca re-cititori, urmărim „efectul de surprindere ideală", diametral opus „șocului surprinderii reale", aferent unei prime lecturi lineare. Întrucât ca cititori, la o primă lectură, nu ne bucurăm cu adevărat de poveste, fiind preocupați de a ne satisface curiozitatea, la o a doua lectură, deci (re)citire, devenim mult mai relaxați, gata să savurăm fiecare detaliu, să tresărim la noi surprize ce apar în text.

Un asemenea context se creează în narațiunile Adrianei Bittel, acelea care, prin diverse jocuri discursive își cheamă cititorul în calitate de co-locatar al universului ficțional, printr-o adresabilitate directă sau prin lăsarea impresiei că cititorul este martorul direct al actului scriptural, așa cum se întâmplă în narațiunea O lungă dâră de fericire din volumul Somnul după naștere (Buucrești: Cartea Românească, 1984). Printr-o metalepsă verticală și descendentă autorul coboară în ficțiune și, printr-o notă de subsol aduce planul povestirii în simultaneitate cu cel al scrierii acestuia, angrenând ipostaza cititorului de martor și participant la scriitură:

„Așa i-a trecut vremea până la 35 de ani: I se mai adăugase o treaptă la salariu și două dioptrii la ochelari, în rest – anotimpuri cu beatitudini adolescentine la prima ninsoare, la primul pom înflorit, la ultimul trandafir.

Pînă în ziua de 27 iulie 1982, marți*.

---

*adică astăzi, când scriu (*n.a.*)" (p. 37).

Un al treilea model de (re)lectură pe larg discutat de Matei Călinescu mizează pe aflarea secretivității universului ficțional. Conceptul de secretivitate este foarte clar definit ca „tăinuirea calculată și selectivă a informației"[14]. De aici deducem caracterul ei deliberat (ascunderea cu bună știință a informației), selectiv (tăinuirea se face doar față de anumiți indivizi, nu fadșă de toți) și dubla codificare specifică (mesajul poate fi codificat astel încât să inducă în eroare un lector neinițiat). Odată cu ea, se activează în plan ficțional o funcție metacomunicațională care, dezvăluie celui inițiat faptul că ceea ce reorezintă este secret și trebuie ascuns, nedivulgat. În paralel cu ambiguizarea, cu conturarea unei enigme deasupra textului funcționează secretivitatea: dacă enigma ce plutește deasupra textului se înfățișează ca un joc tip puzzle de rezolvat, secretivitatea implică obligatoriu factorul umn: oameni care ascund informații și au secrete față de alți oameni. La nivel textual, răspunsul la întrebarea „cum un cititor care intră în contact cu universul ficțional va sti că acesta ascunde unul sau mai multe secrete?" poate consta, în opinia lui Matei Călinescu, în manifestarea unei bănuieli, „unei anumite suspiciuni, accentuate spre sfârșitul primei lecturi a unui text literar care intrigă și care te îndeamnă la o recitire mai atentă și mai pătrunzătoare."[15] De cele mai multe ori, lectorul consideră un mijloc de comunicare adecvat al secretivității tocmai acela al ambiguității discursive (prin apelul la metaforă, alegorie ori simbol), demers care, pentru un re-cititor perspicace, implicat și atent poate induce pericolul suprainterpretării, „de a

[13] Călinescu, M. op.cit., p. 205.
[14] *Ibidem*, p. 243.
[15] Călinescu, M. op.cit., p. 258.

descoperi comunicare esoterică și atunci când ea nu există”.[16] O consecință interesantă care ar putea decurge de aici, în detrimentul suprainterpretării, poate fi descrisă prin conturarea de noi orizonturi și idei asupra câmpului ficțional, (re)cititorul făcând parte din procesul de (re)scriere a operei, prin extinderea hermeneuticii textului.

În ceea ce privește secretivitatea prozelor Adrianei Bittel, aceasta se poate traduce prin multiple forme de ambiguizare a discursului, printre care menționăm accente meta și intertextuale (inserarea unor tipare discursive, chiar citate aluzive și reprezentative). Dacă evidentele relații intertextuale care guvernează proza Adrianei Bittel (de la citate din Valéry, La Fontaine, Cortázar, Rilke, ori poetul Ovid până la liste întregi de titluri și de autori – din povestirea *Examenul radiologic,* referiri la *Decameronul* lui Boccaccio în romanul *Fototeca*) captează atenția în mod frapant, la fel de interesant de identificat sunt situațiile în care aluziile sunt subtile și solicită un oarecare efort din partea cititorului, dar și absorbirea lui în *joc*: ne referim aici la semnificații de nume (doamna T, aluzie la personajul camilpetrescian), de inițiale folosite, de simbolistica unor date calendaristice, de aluzii la personaje și alte narațiuni (scena încercării aprinderii unei țigări din *Vara, vara cu tutun* cu trimitere la „fetița cu chibrituri” din basmul lui Andersen ori corelarea narațiunii *Alice în Bariera Vergului* cu celebra *Alice în Țara Minunilor*).

Un aspect al secretivității constă în camuflarea discursului astfel încât să nu cadă pradă cenzurii regimului totalitar. Multe din textele Adrianei Bittel au ca fond socio-politic comunismul anilor '80, a cărui realitate este transpusă adesea în plan scriptural. Acest aspect poate face cu siguranță obiectul unei discuții mai ample care să ilustreze modul și măsura în care numeroasele represiuni ale sistemului influențează sectorul prozastic al Adrianei Bittel.

Așadar, putem conchide prin a sublinia încă o dată specificul dialogic al textelor, printr-o reală redimensionare a relației autor-text-cititor. Frontierele dintre lumile celor doi poli comunicaționali – autor și cititor - sunt mobile, permutabile, iar de multe ori dispar prin integrarea la rang de personaj a lectorului în lumea ficțională. În spectrul realității (i)mediate transpusă în planul diegezei, cititorul scontat va pătrunde până în cele mai mici forme ale realului, într-un periplu continuu, căutând, așa cum Matei Călinescu arată, dezlegarea misterului sau antrenându-se pur și simplu într-un joc de-a v-ați ascunselea, interpretativ ori creativ al re-scrierii.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei. (2003). *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, trad. Virgil Stanciu. Iaşi: Polirom.

Crăciun, Gheorghe. (2018). *Pulsul prozei*. București: Editura Polirom.

Crăciun, Gheorghe. (1999). *Competiția continuă. Generația'80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45.

Mincu, Marin. (1993). *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic, III*. Constanța: Editura Pontica.

Mușat, Carmen. (2008). *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.

Oțoiu, Adrian. (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralelea 45.

Simion, E. (1989). *Scriitori români de azi, IV*. București: Editura Cartea Românească.

Soviany, Octavian. (2008). *Apocaliptica textului*. București: Editura Palimpsest.

[16] *Idem.*

THE MYTH IN GIRAUDOUX'S WORKS. IMAGINATION AND REALITY

Maria-Alexandra Iliescu (Spanu)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: I have chosen the topic of the Myth in the plays of Giraudoux, taking into account the influence of the myth in his work. In this way, whether it is about Siegfried and Genevieve in the play Siegfried, or Helene and Hector in The Troy war will not happen, Judith in the play with the same name, Electre in Electre, Alcmene and Amphitryon in Amphitryon 38, the character built by Giraudoux is like the author himself, between reality and imaginary.
The writer makes the transition from sublime to tragic, from reality to imaginary, from sacred to pagan, from everything that is noble and has value to something that degrades and may cause pain or fatality to his characters. Giraudoux has built characters able to redefine the existentialism, but unable to fight with superhuman forces such as the mythical characters, the author submitted them to paradoxes, the laughter and the pain go together as well as life and death, as myth and reality.
Throughout his plays, Giraudoux inspires himself from many myths of the Antiquity, such as the war, the love, the creation, the divinity, the human condition, the ambiguity myths. These myths influenced his work and he, therefore, created a world between reality and imagination in which his characters 'destiny gets defined by supporting the fight of ideas, principles, values, convictions, a fight that can both make them winners and losers.
On one side, I will analyze the influence of these myths in his work and, on the other side, I will do an analysis of the Giraudoux's theatrical context, who is an author famous who created theater while being very well connected to the reality of his time and knowing very well the essence of the myth in the history.

Keywords: reality, imagination, theater, myth, character

Il est nécessaire d'introduire le lecteur dans la littérature giralducienne et on va commencer par cet aspect parce qu'on pense que le théâtre est une porte ouverte vers les plus lumineux et les plus sombres traits humains. On a choisi cet auteur grâce à la complexité des sujets qu'il a traités et on a choisi le thème du mythe dans son œuvre parce le mythe chez Giraudoux, et on insiste qu'il a créé sa propre vision sur le mythe, ce n'est pas fiction et ce n'est pas réalité. Les deux sont présentes dans son œuvre et l'influence d'une n'annule pas l'influence de l'autre, tout le contraire, on pourrait imaginer les deux mains de l'homme qui se serrent étroitement, même si l'une est à gauche et l'autre est à droite.

Il y a plusieurs choses qu'on pourrait dire sur l'auteur Jean Giraudoux si l'on tient compte de sa position diplomatique, de sa carrière politique, il s'est inspiré de toutes les deux, mais cependant, il a été un écrivain qui a échappé à la réalité à travers ses œuvres. Marqué par l'idéologie de son temps, l'écrivain n'a jamais cessé de penser en fonction de l'idée de nation et d'opposer, pour les réconcilier, France et Allemagne. De cette manière, il a avoué en 1936 : << Il fut un temps où je croyais aux nations>> et on trouve important de mentionner cet aspect parce selon Jacques Body, Giraudoux << a vécu dans cette ellipse où le monde était une figure à deux foyers, France et Allemagne, et Giraudoux, homme de la paix, mais aussi homme de la dialectique, ayant le goût à la fois des contraires et de la complémentarité, s'est mis à vouloir accorder pour le plus grand bien de l'Europe la clarté française et la profondeur germanique.>>[1]

[1] Michel Raimond, Sur trois pièces de Giraudoux, Ed. Librairie Nizet, 2002, p. 15

Giraudoux a dit sur sa littérature : <<L'expérience littéraire est une expérience innée sans rapport avec la vie.>>[2] L'expérience giralducienne jaillit d'une réalité donnée et cherche un coin d'imagination dans l'influence du mythe, c'est la raison pour laquelle on trouve dans les pièces giralduciennes des thèmes mythiques, des personnages mythiques, des histoires mythiques. De toute façon, sa littérature a connu un succès incroyable, une fois publié, le théâtre de Giraudoux a été mis en scène par la compagne Jouvet. L'idéal qui existe dans sa littérature, c'est un idéal du présent et du passé, entre le monde moderne et celui archétypale, même l'idéologie giralducienne pose la question d'un monde entre harmonie et conflit, c'est le grand débat intérieur de l'auteur, un débat qui pourrait être surpris à ses personnages principaux.

Francis Ambrière a fait une très bonne remarque sur le théâtre de Giraudoux, en <Mercure de France>, 15 juin 1939, faisant référence au point de départ de l'œuvre giralducienne : <Il y a des écrivains qui s'inspirent directement aux sources de la vie, d'autres qui ont besoin d'un truchement, et dont les facultés presque immobiles devant la réalité brute, ne s'émeuvent pleinement qu'à partir d'une transposition préalable. M . Giraudoux est de ces derniers. Il n'est jamais plus à son aise que dans les circonstances où son talent opère, pour ainsi dire, au second degré (…) Son génie se nourrit mieux de songes une fois fixés que de songes à l'état naissant>.[3]

La plus importante étude comparatiste sur l'œuvre de Jean Giraudoux est réalisée par Jacques Body dans <Jean Giraudoux et l'Allemagne> où l'écrivain mentionne la démarche de Giraudoux située dans <<un espace imaginaire organisé auteur de deux pôles arbitrairement baptisés France et Allemagne, qui se meuvent l'un par rapport à l'autre, et figurent l'antagonisme du rêve et de la réalité ou leurs diverses conciliations>>[4] On peut observer tout ça seulement en lisant les pièces de l'auteur, Jacques Body a analysé profondément les motifs littéraires, les sources d'inspiration et il a donné un regard réaliste sur l'œuvre giralducienne.

Il y a des auteurs critiques qui pensent que Giraudoux a été vu comme une voie de transition entre un théâtre psychologique ou boulevardier et la création de mythes nouveaux. Jacques Body a affirmé : <<Giraudoux n'était pas un homme simple, ni un écrivain clair. Sa transparence est illusoire. Sa légèreté aussi. La prose scintillante à laquelle son nom est associé éblouit le lecteur et dissimule l'auteur.>>[5]

On pense qu'il faut connaître les légendes auxquelles les pièces giralduciennes renvoient pour comprendre de quoi il s'agit vraiment dans son théâtre. De fait, il semble impossible de lire du théâtre sans voir derrière le rideau, sans imaginer les faits, les paroles, les mimiques des personnages et après, voir le message.

On va analyser quelques mythes liés à la littérature giralduciennes : le mythe de la guerre, le mythe de l'amour, le mythe de la condition humaine, le mythe de l'ambiguïté, le mythe de la divinité.

Les pièces choisies pour en mettre en œuvre ce démarche sont : La guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre, Judith, Siegfried, Amphitryon 38.

Le mythe de la guerre : La guerre de Troie n'aura pas lieu

La Guerre de Troie n'aura pas lieu est une pièce en deux actes, la plus célèbre du théâtre de Giraudoux. Rédigée en 1935, elle met en évidence une contradiction parce tout le monde sait que la guerre de Troie a eu lieu, c'est un paradoxe entre le titre et la vraie histoire. C'est à partir du titre que l'on peut observer l'ambiguïté giralducienne.

[2] Michel Raimond, Sur trois pièces de Giraudoux, Ed. Librairie Nizet, 2002, p. 12
[3] Jacques Robichez, Le théâtre de Giraudoux, Société d'édition d'enseignement supérieur 88, p. 74
[4] Jacques Robichez, Le théâtre de Giraudoux, Société d'édition d'enseignement supérieur 88, p. 78
[5] Michel Raimond, Sur trois pièces de Giraudoux, Ed. Nizet, p. 11

L'écrivain tient compte de l'unité de lieu et de l'unité de temps. L'action se déroule pendant une journée, du matin au soir. Hector, de retour du combat le matin, passe toute sa journée à lutter pour empêcher une guerre qui a été déclarée le soir même.

La légende consiste dans le conflit célèbre de la mythologie grecque et elle est controversée parce qu'il y a plusieurs variantes et on trouve cela normal concernant l'existence d'un mythe, rien n'est pas sûre à cause du caractère orale par lequel l'histoire est transmise.

Par exemple, l'un des cas c'est quand la légende a été appelée la deuxième guerre de Troie à cause de l'expédition menée contre la cité par Héraclès après la quête de la Toison d'or, que certains croient être la première guerre de Troie.

Le moment qui déclenche est le moment quand le prince troyen Pâris enlève Hélène, épouse du roi de Sparte, Ménélas. Suite à ce fait, on trouve le roi Ménélas qui lève avec son frère Agamemnon une expédition rassemblant la plupart des rois grecs pour assiéger la Troie et il remporte la victoire.

La guerre de Troie et ses conséquences font partie d'un cycle bien connu, appelé le « Cycle troyen », dont les œuvres sont aujourd'hui perdues à l'exception de l'Iliade et l'Odyssée d'Homère. Ce mythe représente une très importante œuvre de la culture grecque, de la culture romaine, mais aussi de la mythologie d'autres cultures. Il faut spécifier que l'interprétation d'un mythe dans une culture, c'est jusqu'à un point, quelque chose normal et originale, tant qu'on garde la vérité du fil principal de l'histoire.

Le mythe de la guerre commence pour Giraudoux surtout à la fin de la pièce quand le rideau tombe, même si l'auteur humanise ses personnages et leur donne l'air de son temps. Il faut préciser que l'écrivain ne présente pas la Troie assiégée, au temps de la guerre et de l'après-guerre, il préfère un temps de l'avant-guerre, c'est le temps du suspens tragique, lorsque le lecteur peut se poser des questions sur l'avenir, même s'il connaît déjà la fin de l'histoire. Le mythe commence après que le rideau tombe parce que jusqu'à ce moment, le lecteur ne sait pas si la guerre commence ou elle a été évitée. Mais le mythe existe, les personnages discutent sur la guerre pendant toute la pièce, la guerre est le motif principal et leurs vies se déroulent autour de ce motif.

Giraudoux écrit la dernière phrase : <<Le poète troyen est mort, la parole est au poète grec.>> Une phrase liée au mythe, liée au temps et qui donne à la guerre, une signification mythique.

Le mythe de l'amour : Amphitryon 38

On a choisi la pièce Amphitryon 38 pour mettre en œuvre le mythe de l'amour dans le théâtre de Giraudoux. On commence avec une référence sur cette pièce : <<Giraudoux a voulu cependant, une fois au moins, se détourner de ce spectacle désespérant, et il a composé, dans Amphitryon 38, le poème de l'amour conjugal, seule passion qui ne soit pas, dans l'Olympe, représentée par un dieu. Il est vrai que la pièce repose sur un double adultère, mais les époux l'ignorent, comme il arrive aux ondines et aux ondines dans leurs innocentes méprises. Deux traits caractérisent cet amour, l'intimité et l'équivalence.>> [6]

Amphitryon 38 est une pièce en trois actes. L'action du deuxième acte se déroule dans la chambre d'Alcmène et pour le premier et le troisième acte, celle-ci a lieu en plein air, sur une terrasse. Pendant toute l'histoire, on reste au palais d'Amphitryon.

L'histoire dure vingt-quatre heures, d'un soir à l'autre soir, avec deux entractes qui symbolisent les nuits. Le premier acte, sous l'invocation nocturne de Sosie, mène à la nuit véritable, pour la rencontre d'Alcmène et de Jupiter, qui a pris l'apparence d'Amphitryon. C'est l'enjeu du premier acte, d'amener Jupiter dans le lit d'Alcmène. Le second acte commence en un lever de soleil et s'achève au milieu du jour sur l'entracte d'une fausse nuit,

[6] Jacques Robichez, Le théâtre de Giraudoux, Société d'édition d'enseignement supérieur 88, p. 216

rencontre truquée dans la chambre des erreurs parce qu'il imagine un redoublement du premier acte, non plus clandestin, mais cette fois-ci, annoncé. La fidélité menacée d'Alcmène se manifestera devant cette tentation avec autant de force que, dans le premier acte, son amour trop confiant, pour Amphitryon. Après l'adultère inconscient, suivit l'adultère involontaire. Alcmène qui est le mobile, devient l'instigatrice, en mettant son époux dans le lit d'une autre. Le dernier acte referme la boucle sur la journée, on observe la même terrasse, mais en dépit d'Alcmène et grâce à elle, selon la légende, va naître le petit Hercule. Alcmène et Amphitryon refusent l'aventure, même sous la menace de Jupiter. Pour le persuader de ne pas introduire le divin dans son couple, Alcmène lui offre l'amitié humaine. Jupiter, par compassion et par tendresse, feint de renoncer à la rencontre et de se priver de la nuit <<officielle>>

L'histoire d'Amphitryon présente le personnage principal qui a voulu épouser Alcmène, fille d'Électryon roi de Mycènes. Pour consommer le mariage, elle a demandé à son époux de venger la mort de ses frères tués par des habitants de l'île de Taphos quand ceux-ci ont été venus leur voler des troupeaux. Électryon envoie Amphitryon à Élis pour récupérer les troupeaux que les Taphiens cachent. De retour avec le bétail, Amphitryon jette un bâton sur l'une des bêtes et tue accidentellement son beau-père. Sthénélos, le frère d'Électryon, bannit Amphitryon pour meurtre et s'empare du trône de Mycènes.

En ce moment-là, Amphitryon a dû s'enfuir avec Alcmène à Thèbes, où Créon l'a purifié. La mort des frères d'Alcmène n'a pas été vengée. Cette tâche revient à Amphitryon. Alcmène ne veut pas être avec lui s'il n'accomplie pas la promesse. Il demande l'aide de Créon, que celui-ci accorde, à condition qu'Amphitryon débarrasse Thèbes d'une renarde, envoyée par Héra ou Dionysos, qui ravage la campagne de Teumesse. Elle dévore un jeune homme tous les mois. Céphale, roi d'Athènes, possède un chien de chasse, Lélaps, capable d'attraper tout ce qu'on lui désigne comme proie. Amphitryon l'emprunte en lui offrant une part du butin qu'il prendra aux Taphiens. Zeus transforme les deux animaux en pierre. Créon accorde son aide contre les Taphiens. Les autres alliés sont Céphale, l'oncle d'Amphitryon, Héléos, Panopée et quelques Locriens. L'armée fait voile sur les îles de Taphos, où le roi Ptérélas règne sur les Téléboens. Ce roi a dans sa chevelure un cheveu d'or qu'il faut couper pour qu'il meure. Tant qu'il est vivant, sa cité est imprenable. Sa fille Cométho tombe amoureuse d'Amphitryon et coupe le cheveu auquel tient la vie de son père. Amphitryon, loin d'accepter l'amour de la jeune fille, la met à mort pour sa traîtrise et donne les îles à ses alliés : Céphallénie à Céphale, et les autres à Héléios.

Quand il revient à Thèbes, Amphitryon est très étonné de constater qu'Alcmène n'est pas surprise de le voir. Elle affirme qu'il est revenu la nuit précédente et ils ont consommé leur mariage. Amphitryon consulte Tirésias, qui vit à Thèbes. Le vieux prophète lui révèle que Zeus a passé la nuit avec Alcmène, ayant pris la forme du héros. En outre, il a allongé la nuit de deux fois sa durée, afin d'engendrer un grand héros. Amphitryon accepte l'explication. Plus tard, Alcmène met au monde un enfant. Et cet enfant est Héraclès.

Lorsque Lycos usurpe le trône de Créon, il a menacé de tuer toute la famille d'Héraclès. Ce dernier est revenu et il a sauvé les siens. Puis Héraclès devient fou, tuant ses enfants et, selon certains, sa femme Mégara. Il souhaite tuer Amphitryon, quand Athéna l'en empêche en l'assommant d'une pierre. C'est pour ces crimes qu'Héraclès doit accomplir ses travaux. La légende dit qu'Amphitryon a péri dans une bataille contre le roi Erginos d'Orchomène et les Minyens.

Giraudoux traite ce mythe de l'amour entre une mortelle et un dieu, dont Hercule est né, appartenant à la mythologie antique. On observe dans la pièce de l'écrivain français un <<plaidoyer pour le bonheur du couple, et cela à l'intérieur d'un thème littéraire qui, à travers maintes variations, s'attachait souvent à célébrer l'infidélité ou à ridiculiser le mari tromper.>>

Le mythe de la condition humaine : Electre

Giraudoux a déclaré concernant cette pièce : <<J'ai centré vigoureusement l'action. Je décris la nuit dans laquelle Electre découvre la vérité au sujet de la mort de son père. L'action commence à 7 heures du soir et se termine à 7 heures du matin. Le tragique n'exclut ni la gaîté ni le rire, et le chœur antique s'est reformé tout naturellement en la personne d'un dieu mendiant qui commente l'action. J'ai cru bon de mettre dans ma pièce des développements de pensée, de monologues, de récits, de rêves, qui font corps avec l'action, la précisent et l'expliquent.>>[7]

Selon la légende, Électre, fille d'Agamemnon (roi de Mycènes) et de Clytemnestre, est la sœur d'Oreste, d'Iphigénie, de Chrysothémis. Elle est absente de Mycènes quand son père revient de la guerre de Troie et est assassiné par Égisthe, l'amant de Clytemnestre, ou par Clytemnestre elle-même.

Huit ans plus tard, Électre revient d'Athènes avec son frère Oreste (Odyssée, III, 306). D'après Pindare (Odes Pythiques, XI, 25), Oreste a été sauvé par sa vieille nourrice, et amené à Phanote sur le mont Parnasse, où le roi Strophios a pris soin de lui. À sa vingtième année, Oreste reçoit l'ordre de l'oracle de Delphes de retourner chez lui et de venger la mort de son père. D'après Eschyle, il rencontre Électre devant le tombeau d'Agamemnon ; ils se reconnaissent et décident ensemble de la manière dont Oreste va accomplir sa vengeance.

Une autre version présente Électre comme la sauveuse de son frère Oreste, l'ayant caché à la vue des assassins de son père afin de lui épargner le même destin. Réduite en captivité par Égisthe, qui veut lui faire avouer la cachette de son frère, elle parvient à s'enfuir et à rejoindre Oreste pour l'aider dans sa vengeance.

Celle-ci accomplie (parfois aidé par Électre), Oreste devient fou et est poursuivi par les Érinyes, qui ont pour devoir de punir tout manquement à la piété familiale (car il a tué sa mère). Électre, elle, n'est pas inquiétée par les déesses. Électre devient l'épouse de son cousin Pylade, un proche ami d'Oreste et fils du roi Strophios. Elle en a deux fils : Strophios et Médon.

Il y a quelques motifs reliés à la condition humaine qu'on retrouve dans cette pièce : fixation des traumatismes de l'enfance, haine de la mère, amour pathologique du père, reporté sur le frère, conception d'une pureté masculine qui s'oppose à la souillure de la femme.

Il faut mentionner un autre aspect qu'on le retrouve, cette fois-ci dans la psychanalyse : le complexe d'Electre. C'est un complexe qui suppose croire dans la justice absolue, refuser toute compromission.

L'auteur a gardé les éléments essentiels de la légende : <<le mendiant est, chez lui, l'équivalent, sous une forme moderne, du chœur antique qui commence l'action, et en donne, le cas échéant, les tenants et les aboutissants.>>[8]

On observe que la nouveauté consiste dans la mentalité du temps de l'écrivain qu'il a voulu y apporté comme sa propre empreinte.

L'action dans la pièce de Giraudoux a comme principal but l'enquête et la découverte du crime. On y retrouve un air policier, étant donné que l'enquête est conduite par le juge.

Le mythe de l'ambigüité : Siegfried

Siegfried est une pièce qui se déroule en quatre actes, l'action se passe en Allemagne après la guerre, mais la situation politique présentée est tout à fait imaginaire. L'histoire commence le 12 janvier 1921 et dure cinq jours. Les trois premiers actes ont lieu à Gotha, dans la maison du Conseiller Siegfried et le quatrième acte se passe à la gare frontière entre Allemagne et France.

[7] Michel Raimond, Sur trois pièces de Giraudoux, Ed. Nizet, p. 89
[8] Michel Raimond, Sur trois pièces de Giraudoux, Ed. Nizet, p. 95

Dès le début on connaît l'histoire de Siegfried, un homme amnésique qui cherche à dénouer l'énigme de son identité perdue. Comme dans toutes les pièces de Giraudoux, il y a un conflit : d'une part, la révolution de Zelten, d'autre part, l'intervention surprise des généraux allemands pour retarder le moment où Siegfried découvrira sa vraie identité.

L'ambigüité se retrouve dans le pouvoir morale de ce personnage qui vit le présent dans le passé et le passé dans le présent parce que sa mémoire est presque nulle. Il sent un passé qui lui appartient, des habitudes, une langue, toute une civilisation, mais il ne peut pas situer toutes ces choses dans un temps donné ou comme appartenant à une certaine civilisation. Il sent d'être quelqu'un d'autre, il semble accepter la situation, mais il lutte avec lui pour se redécouvrir, pour comprendre ce qui semble incompréhensible.

Siegfried vit entre deux mondes, il commence à parler une autre langue, à accepter d'autres habitudes, une autre civilisation et une autre histoire de sa vie.

La légende connue de Sigurd-Siegfried présente un prince guerrier d'une puissance supérieure, responsable de nombreux exploits, comme le meurtre d'un dragon (Fáfnir dans la mythologie nordique). Certaines traditions rapportent qu'il est devenu invulnérable, notamment en se baignant dans le sang du monstre, sauf dans un endroit précis du dos qui n'était pas trempé, et il est tué tragiquement à cause de cette faiblesse, ce qui lui a valu des comparaisons avec d'autres personnages mythiques, en particulier Achille.

Siegfried est un héros de la Chanson des Nibelungen, la version continentale et christianisée du mythe, également composée au XIII^{e} siècle, devenue épopée nationale allemande.

Giraudoux présente un personnage complexe qui vit dans l'ambigüité de ses propres mémoires, qui lutte pour redécouvrir ce qu'il a perdu de son histoire, pour trouver son chemin même s'il paie un prix trop grand : il perd son présent pour redevenir ce qu'il est vraiment, pour garder son essentiel. C'est sûrement un cri de l'être humaine qui derrière l'ambigüité, elle cherche l'essentiel et Siegfried de Giraudoux a atteint son but.

Le mythe de la divinité : Judith

Concernant le mythe de la divinité dans le théâtre de Giraudoux, Jacques Robichez a mentionné : <<Giraudoux ne s'abandonne jamais à cette illusion et tout ce que ses personnages affirment de la puissance, de la faiblesse divinises, ne serait donc qu'un jeu mythologique, si, dans sa perspective, l'homme, en dehors des spéculations sans objet, n'avait pas à mener sa vie, d'un néant à un autre, pendant les quelques dizaines d'années où c'est seulement par métaphore qu'il peut parler de sa grandeur.>>[9] Le critique considère en analysant l'œuvre de Giraudoux que celui-ci soumet ses personnage à la force du destin.

Pour exemplifier ce mythe, on a pris comme exemple la pièce Judith. C'est une pièce qui renvoie à une figure biblique célèbre : la veuve de Béthulie qui a sauvé sa ville en séduisant et puis en tuant sous sa tente, Holopherne. L'histoire de Giraudoux se passe pendant trois jours : la nuit de marche à travers le champ de bataille, celle de l'amour et du meurtre. L'action a lieu dans une ville juive assiégée.

En résumé, dans le premier acte, on voit Judith entre le refus orgueilleux et l'acceptation frénétique. Personne ne réussit à la convaincre qu'elle est la seule qui puisse sauver son peuple, en se rendant à Holopherne. Jusqu'à la fin du premier acte, elle accepte son rôle. Le deuxième acte met en scène l'action, ce qu'on appelle l'épreuve. On voit Sarah, entremetteuse juive au rôle d'agent double qui précipite la jeune fille dans un piège. Bernée et injuriée, celle-ci appelle à son secours Holopherne. Elle se laisse séduire par le général ennemi. Le dernier acte met en scène la récupération de Judith. Elle essaie d'expliquer à Jean qu'elle a tué pour empêcher la routine du quotidien. En fin, résignée, Judith, la putain, accepte de devenir Judith la sainte.

[9] Jacques Robichez, Le théâtre de Giraudoux, Société d'édition d'enseignement supérieur 88, p. 244

Le thème appartint au récit biblique : la ville juive de Béthulée est assiégée par le général Holopherne, au service du roi Nabuchodonosor. Cette ville est dans un réel danger : les gens pourraient périr de faim et de soif. Mais Judith, une femme de nationalité juive, prie Dieu pour sauver sa patrie. De cette manière, inspirée par sa croyance, elle se rend dans le camp ennemi, elle prétend livrer Béthulée à Holopherne. Celui-ci croit ses intentions et même si elle était à sa merci, il la respecte pendant les quatre jours qu'elle passe dans son camp. Un soir, Judith profite du fait qu'il avait bu pour fêter et elle l'égorge pour qu'à la fin, elle rentre dans sa ville avec la tête du général exposé aux regards des autres. C'est l'histoire mythique de la jeune vierge qui sauve son peuple. Tout finit quand les prêtres et les militaires ont proposé au peuple juif Judith en exemple de pureté, de vertu et de courage.

C'est l'histoire que Giraudoux change parce que Judith de Giraudoux succombe au charme d'Holopherne. Judith de Giraudoux n'est pas une sainte et l'influence du mythe se fait présente à la fin, quand l'héroïne accepte la version officielle qui la présente comme pure et héroïque.

Pour comprendre la liaison avec le mythe de la divinité, il faut présenter un peu la légende. De cette façon, Judith est l'héroïne dont l'histoire est racontée dans le livre de l'Ancien Testament qui porte son nom.

Judith, veuve du riche Siméon, prend la décision de sauver elle-même sa ville. Elle expose sa stratégie aux autorités qui tentent de l'en dissuader. Mais, un jour, vêtue des somptueux habits qu'elle n'a jamais mis depuis la mort de son époux, elle sort de la ville accompagnée de sa servante qui porte quelques cruches de vin fort et de la nourriture pure.

Les deux femmes se présentent à l'entrée du camp et sans doute la beauté de Judith lui permet d'avoir une entrevue avec le général en personne. Elle lui fait croire qu'elle est prête à trahir les siens et à lui livrer la ville. Le général lui propose de rester à l'abri dans son camp mais elle prend l'habitude d'en sortir pour aller prier à l'extérieur.

Pendant cette période, Judith ruse pour ne pas manger de la nourriture impure. Ensorcelé par le charme et l'intelligence de la jeune femme, Holopherne lui offre un somptueux repas. Au cours du banquet, elle séduit le général et lui fait boire une grande quantité de vin. Les invités laissent le couple seul et vont se coucher. Tandis qu'Holopherne est plongé dans le sommeil de l'ivresse, Judith l'assassine et le décapite.

Giraudoux rejoint la légende biblique parce que les prêtres et les militaires ont proposé au peuple juif Judith en exemple de pureté, de vertu et de courage.

La divinité comme mythe se retrouve dans l'essentiel du fil de cette histoire, mais l'auteur mets son empreinte sur la légende parce que Judith de Giraudoux est plus humaine et plus féminine.

On va terminer avec les mots de Jacques Robichez concernant le lieu de la divinité dans l'œuvre giralducienne : <<Le thème de la création se retrouve à plusieurs reprises sous une forme particulière dans le théâtre de Giraudoux : la réanimation.>>[10]

Giraudoux a écrit un théâtre inspiré par les mythes, ses histoires jaillissent des légendes antiques et ses personnages semblent aux personnages antiques, avec la seule différence qu'ils ont, comme on a déjà observé, l'air de leur temps et c'est grâce à l'empreinte de l'auteur qui a eu un mot à dire dans son époque.

Le mythe de la guerre, celui de l'amour, le mythe de la condition humaine, le mythe de l'ambiguïté et celui de la divinité sont seulement quelques mythes traités par Giraudoux dans son œuvre littéraire. La plus grande influence du mythe sur son théâtre revient à l'influence politique.

La mentalité politique de l'écrivain est visible dans ses pièces et c'est la seule qui lui a marqué l'importance de la paix parce que, concernant le théâtre, Giraudoux est un auteur de

[10] Jacques Robichez, Le théâtre de Giraudoux, Société d'édition d'enseignement supérieur 88, p. 185

la paix et des mythes, des structures dramatiques et des figures légendaires. Sur son ciel, reposent des personnages qui pourraient vivre dans la société humaine d'aujourd'hui parce que les plus anciens thèmes sont toujours des thèmes qui se rencontrent au fil du temps et ils disent les mêmes histoires, seulement la carcasse est différente.

Il amène dans son époque un monde archétypale, lui donne des pouvoirs, il prend le courage de rompre la glace entre les mentalités, les époques, les goûts littéraires et on observe dans son écriture le respect pour la réalité et le jeu de l'imagination. Son jeu reste fidèle à la vérité et ses histoires, même si elles ne sont pas des légendes, elles sont des pièces de théâtre qui ont le pouvoir historique d'une légende.

BIBLIOGRAPHY

Guy Teissier, Classiques modernes, Jean Giraudoux, Théâtre complet, édition établie, présentée et annotée, 1991

Pierre Brunel, Yvonne Bellenger, Daniel Couty, Philippe Sellier, Michel Truffet, Jean-Pierre Gourdeau, Histoire de la littérature française, XIX et XX siècle, 1996

Michel Raimond, Sur trois pièces de Giraudoux, 2002, Librairie Nizet, Saint-Genouph

Bernard Lecherbonnier, Dominique Rincé, Pierre Brunel, Christiane Moatti, Nathan, Littérature, textes et documents, 1989-2004

Jacques Robichez, Le théâtre de Giraudoux, Société d'édition d'enseignement supérieur 88

LANGUAGE IN CONSTRUCTION OF THE IMAGINARY WORLDS IN THE NOVELS OF MICHEL TOURNIER AND J.-M. G. CLÉZIO

Stănuța-Nicoleta Popa
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Language is the fifth element in configuration of the space in the novels of Michel Tournier and J.-M. G. Le Clézio. Together with the other four elements, the earth, the water, the air, the fire, discuss by Gaston Bachelard, and then by Gilbert Durand in a dual perspective, as a construvtive factor, but in a distructive aspect as well, the language fulfills the same role and it is conceived in the same way. The language finds its place in this 'questa' of an 'ideal place' (with a term of J.-J. Wunenburger), in a relation with the neophyts, the characters who travel all around the world. Retiring in the word itself is a way to go back to Paradise, even to the pre-creation moment, before the divine Logos to found the world, and thus it is instituted the idea of a cyclicality in these two french novelists' poetics. The language is an initiating way to the inner self, to a consubstantiality with the split self, because each of the human destinies in the novels of Michel Tournier and J.-M. G. Le Clézio is a route to a lost self.

Keywords: mythopoesis, questa, Logos, 'ideal place', identity

În romanele lui Michel Tournier, dar și în cele ale lui Le Clézio, cu puncte comune, însă și cu diferențe, limbajul ar trebui discutat prin raportare la relația dintre imagine și semn. Într-un interviu acordat unui exeget al textelor sale, Susan Petit, în 1987, Michel Tournier își exprimă preferința pentru scris, în defavoarea altor arte, care acordă întâietate imaginii, prin faptul că imaginea este goală, nu provoacă în niciun fel, îl lasă pe spectator pasiv, în timp ce semnele necesită decriptare: „Publicul nu cumpără imagini; imaginile sunt gratis. El cumpără semne"[1]. Însă acest semn pentru care optează Michel Tournier este întotdeauna dublu, ca, de altfel, tot ce compune imaginarul din proza sa scurtă și din romane. Semnificantul, în accepțiune saussuriană, la Michel Tournier trimite la două realități: a istoriei narate, a succesiunii de întâmplări care sunt oglinda realului și la o realitate mitică. Și chiar dacă pare arbitrarul semnului lingvistic transpus în poveste, este, de fapt, un joc de cuvinte conștient inserat într-o țesătură densă și detaliată, în care, totuși, Tournier oferă și chei de interpretare, prin actualizarea unor mituri pe care le rescrie, printr-o intertextualitate transparentă. Scrisul apare în texte explicit, este numit, ca o formă prin care personajele se autoclarifică asupra propriului proces inițiatic, este o parte esențială a procesului ontologic, dar este și explicat, printr-un metalimbaj plurivalent la nivel mitic, identitar, metafizic, „o plurivalență semantică a realității referențiale diegetice", văzută ca o caracteristică a mitopoieticii lui Michel Tournier de Petr Kyloušek[2]. Și în cazul lui Le Clézio, scrisul este o secvență a unui proces de inițiere, de căutare a sinelui, dar este, deopotrivă, și în acest punct se individualizează de viziunea lui Tournier, o cale de acces la culturi primitive, plasate în spații insulare, de obicei, sau în spații marginale, care pot fi recuperate prin limbajul reîntemeietor. Astfel, limbajul se întoarce la o funcție clasică, la ambii prozatori francezi, de restabilire a contactului cu mitul, cu arhetipul, cu un inconștient colectiv jungian, adesea cu inserții baroce la Tournier, cu detalii care se tot multiplică, puțin marcat acest contact cu mitul la Le Clézio. De asemenea,

[1]Susan Petit, 1991, *Michel Tournier's Metaphisical Fictions*, John Benjamins Publishing Company, p. 174: 'The public doesn't buy images; images are free. It buys signs'(traducerile din limbile engleză și franceză din această lucrare îmi aparțin), www.books.google.ro, accesat 1decembrie 2019.
[2] Petr Kyloušek, 2004, *Le roman mythologique de Michel Tournier*, Masarykova Univerzita V Brně, p. 68: ‹‹ la polyvalence sémantique de la réalité référentielle diégétique ››.

la cei doi autori francezi, limbajul devine o formă de a marca disoluția lumii contemporane, a civilizației și atunci se reduce la un joc palimpsestic lacunar, la liste de cuvinte suprarealist asociate (la Le Clézio) sau vizează monstruozitatea la Tournier. Dar din aceste frânturi, din monstruos, din haos se revine la mit, la sine, deși într-o circularitate unde finalul nu este niciodată identic cu punctul inițial.

Este drumul de la imaginarul medieval la cel actual, reprezentat și în artele plastice unde este înfățișat limbajul. În tabloul despre gramatică, o pictură dintr-o serie ce surprinde, pe rând, cele 7 arte, aparținând pictorului francez Laurent de la Hyre, din secolul al XVII-lea, *Alegoria gramaticii*, limbajul este arătat sub chipul unei femei care udă florile din glastră. În mod alegoric, acest act sugerează nevoia tinerilor de a fi încurajați să se dezvolte, la fel cum tinerii, adesea adolescenții, din romanele lui Tournier și ale lui Le Clézio sunt pe cale să împlinească, iar pe unul dintre brațe poartă o inscripție: „Un cuvânt plin de înțelesuri și literat articulat într-o manieră corectă”[3], așa cum în textele lui Tournier și ale lui Le Clézio există secvențe în care personajele scriu și împărtășesc lectorului ceea ce ei consemnează. Totodată, ca și în celelalte „alegorii” (ale matematicii sau ale muzicii, de exemplu), pictorul reunește planul simbolic cu cel al realității, pentru a marca, în plus, că realitatea nu rămâne în afara sferei pe care o desemnează știința, că matematica se regăsește în cartografieri, în construcția piramidelor, instrumentele muzicale sunt căi de a reinstitui natura, armonia, prin prezența în tablou a unei păsări, iar limbajul are funcție creatoare din punct de vedere cognitiv și spiritual, este un parcurs încriptat spre Cuvântul primar, originar. Reprezentarea limbajului sub chipul feminității se regăsește, de asemenea, la nivel simbolic, în textele autorilor francezi, alături de alte elemente semnificative de imaginar, precum femeia-grădină, femeia-insulă, grota, chiar aparatul de fotografiat a primit astfel de conotații, obiectivul fiind un spațiu al gestației și, implicit al nașterii (la Tournier, în *Picătura de aur*, iar la Le Clézio, în *Peștișorul de aur*, un simbol al morții-renașterii). Pentru *questa* identitară, aceste simboluri ale femeii, între care și limbajul, marchează drumul spre *anima,* spre suflet, descoperirea sinelui. Prezența explicită a limbajului în text este o formă de a lua parte la devenirea personajelor. Cealaltă latură, unde limbajul încifrează, este semnul intertextualității și, totodată, al distrucției din realitatea contemporană, din civilizația spengleriană, se poate relaționa cu arta modernă a lui Jeremy Deller, artist britanic puternic ancorat în acțiuni sociale diverse. Un poster din 1995, *Morrissey: A Life in Words*, suprapune două tipuri de discurs: o realitate fragmentară, redată prin sintagme disparate, în fundal, iar palimpsestic este inscripționat un eveniment literar la Muzeul Britanic, dedicat operei unuia dintre cântăreții de la The Smiths, Morrissey. „Aducând împreună cele două lumi culturale – cultura înaltă a evenimentului literar și cultura populară a muzicii cunoscute – Deller evidențiază relativa valoare acordată celor două în societate și arbitraritatea felului cum proiecte culturale diferite sunt încadrate de discursuri diferite”[4], totul, evident, și cu o nuanță critică la adresa socialului închis în clișee. Ca un act de surpriză pentru felul cum preferințele culturale se schimbă astăzi, în 2013, autobiografia lui Morrissey a fost publicată ca un „Penguin Classic”, alături de autori canonici precum Flaubert, Dostoievki și Wilde, poate cum intuise avangardist Deller. Într-o altă formă, dar cu același mesaj subiacent, textele candidaților la Premiul Nobel din 2008, Le Clézio și câștigându-l, se raportează polemic la o realitate care se îndepărtează de mit și se lasă copleșită de o acaparatoare și specioasă civilizație golită de

[3] Laurent de la Hyre, *Allegory of Grammar*, The National Gallery, UK, paintings with description: ‘A meaningful and literate word spoken in a correct manner’.

[4] Jeremy Deller, 1995, *Morrissey: A Life in Words* (scan from p. 47 of *Joy in People* catalogue): ‘By bringing two cultural worlds together – the high culture of the literary event and the popular culture of popular music – Deller highlights the relative value given to the two in society antd the arbitrariness of how different cultural projects are framed by different discourses’, www.open.edu/openlearn/languages/language-and-creativity/content-section-5.4, accesat 30 noiembrie 2019.

transcendență. Personajele create de cei doi autori francezi fug în lume și de lume, căutându-și originile, sinele scindat, dar și povestea. Imaginarul din romanele lor propun soluții de întoarcere la arhaic, la arhetip, într-o încercare de resemantizare a realității, pentru a avea acces la metafizic, la Vârsta de Aur, la Paradis.

O ilustrare a felului în care personajele încearcă să se salveze prin cuvânt este o proză scurtă a lui Michel Tournier, *Amanții taciturni*, din volumul cu același titlu, unde un cuplu de tineri pe cale să se destrame se redescoperă transfigurați și depășind criza după ce invită în casa lor mai mulți prieteni care povestesc diverse întâmplări. Cei doi se hrănesc din poveste și reînvestesc realitatea cu alte semnificații, ca armonie, pentru că limba poveștilor are forța demiurgică a Logosului divin, este o instanță creatoare la nivel microcosmic: „Nadège și Oudalle ascultau, uimiți în fața acestor construcții imaginare pe care le vedeau înălțându-se în propria lor casă și care se năruiau apoi odată cu ultimul cuvânt rostit, pentru a face loc altor evocări la fel de efemere. Se gândeau la statuile de nisip ale lui Logos. Urmăreau cu luare-aminte lenta transformare pe care acea succesiune de ficțiuni o săvârșea înlăuntrul lor”[5].

„Limba este casa ființei” susține Hidegger. Numind, rostind, scriind, personajele au șansa unei relocuiri ființiale, a refacerii legăturii cu sinele pierdut prin depărtarea de locul de origine, a relocuirii lor în spațiul paradisiac asociat cu cel al copilăriei. Tournier cunoaște Germania, pe care o compară cu Franța natală. Tendința de a insitui un sistem filosofic, o ordine, alta, a lumii se leagă de experiența din Germania occidentale. Însă pentru Le Clézio, căutarea tinde tot timpul spre insula Mauritius, iar contactul cu civilizații din America de Sud, de exemplu, este o formă de a regăsi legătura cu locul natal. Analizând romanul *Raga,* scris cu ocazia unor călătorii pentru a investiga „Popoarele de apă”, Claude Cavallero susține că descoperirea insulei noi este o modalitate de reinventare a limbii originare prin celălalt, prin civilizațiile ancestrale, arhaice și astfel se poate recupera cuvântul de la început[6]. Cum susține Cavallero, cuvântul este liantul dintre memorie și vis[7]. Laïla, personajul din *Peștișorul de aur*, romanul lui Le Clézio, încearcă să își regăsească originile, poporul, clanul hilal de unde a fost furată și adusă în spațiul civilizat, atât de străin și de gol pentru ea, scriind, adunând cuvinte, legându-le pentru a forma lumi cu sens, acel sens ancestral necunoscut niciodată, dar impregnat în memorie. Iar această cale este o ultimă încercare de regăsire a sinelui, după ce existența falsă, în unele secvențe ale parcursului existențial, chiar fără nume sau cu nume inventat, a fost o permanentă fugă și un efort de supraviețuire, cu locuințe și familii ce au avut statut de provizorat: „În același timp însă, îmi plăcea să colecționez cuvinte. Cuvinte pe care să le cânt, pe care să le lansez prin încăpere, să le ascult ricoșând, spărgându-se în mii de fragmente sau, dimpotrivă, căzând ca niște fructe coapte. Aveam un caiet în care scriam toată ziua unele sub altele cuvinte și expresii găsite în cărți”[8]. Ea dobândește un statut arhetipal prin numirea lucrurilor, ea este asemenea lui Adam, de altfel, Adam este prototipul personajelor din romanele lui Michel Tournier și ale lui Le Clézio. Adam este cel care a avut acces la limba încă în formă pură, de dinainte de Turnul Babel. Căderea Cuvântului în contingent a dus la descompunerea luminii (cu care se suprapune Cuvântului divin) și la nuanțe, ajungând până la contraste alb-negru: „Iar această jertfă descendentă [coborârea

[5] Michel Tournier, 1992, *Amanții taciturni*, traducere de Bogdana Savu, Editura Univers, București, p. 38.

[6] Claude Cavallero, 2011, *Les avatars de la parole métisse dans* Raga *de J.-M. G. Le Clézio et* La terre magnétique *de Édouard Glissant*, în Christian Guillére (directeur du laboratoire), *Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure*, sous la direction de Claude Cavallero, Université de Savoie, p. 71: ‹‹ L'écriture métisse, cette voix de l'entre-deux, voix de l'Autre par lequel se réinvente ma propre parole ›› („Scrisul națiilor amestecate, această voce dintre cele două etnii, vocea Celuilalt prin care se reinventează propria mea vorbire”).

[7] *Ibidem*, p. 65: ‹‹ Seule la parole peut se faire médium de la mémoire et des rêves entraperçus ›› („Doar limba poate să fie legătura dintre memorie și visele întrezărite”).

[8] J.-M. G. Le Clézio, 2009, *Peștișorul de aur*, traducere din limba franceză de Claudiu Komartin, Editura Art, București, pp. 151-152.

Cuvântului în materie] a Cuvântului este însăși povestea facerii lumii. ‹‹ Ordinea ›› cosmicăe rezultatul direct al ‹‹ ordinului ›› divin [...]. Cuvântul primordial e totuna cu Lumina primordială și cu izvorul Vieții. Materializarea Cuvântului și multiplicarea lui postbabilonică e simetria descompunerii luminii în spectrul divers al culorilor, mergând până la antilumina negrului”[9]. Cromatica este un indice care instituie sens la ambii prozatori, mai ales nuanțele neutre, cele care marchează, după Andrei Pleșu, armonia, unitatea primordială, respectiv căderea, scindarea, dar adesea semnificațiile sunt inversate, miturile sunt rescrise. La Michel Tournier, negrul este, mai degrabă, culoarea pielii lui Adam, este apropierea lui de pământul din care provine, prin chipul întunecat. Albul este semnul „cărnii pedepsite, umilite și alungate departe de Dumnezeu”[10], așa cum o percepe Baltazar, unul dintre magi. Alteori, ca în toate textele lui Michel Tournier, simbolurile se dublează la nivel de semnificație, iar, prin contrast, un procedeu compozițional identificat de Petr Kyloušek în construcția lumilor la Tournier, marchează drumul inițiatic. Pentru Gaspar, alt mag, albul este resortul care îl determină să plece de lângă sclava Biltine, pentru că îl vede ca un semn al păcatului, prin părul ei blond, aceasta fiind latura monstruoasă a simbolului sau, în viziunea lui Vladimir Tumanov, regele negru Gaspar își părăsește iubita albă, ghidat de o cometă cu coadă blondă, pentru a descoperi lumina/ iubirea divină la Betleem, iar astfel „blonda Biltine și steaua din Betleem sunt echivalente, ceea ce este sugerat de forma stelei: o cometă cu o coadă blondă”[11]. Ca un contrapunct, cometa îl fascinează și o urmează, la îndemnul astrologului Barka Mai: „Steaua cu părul de aur? [...] Dar, mai cu seamă, conferea dintr-o dată o dimensiune cerească mizerabilei imposturi căreia îi căzusem victimă”[12]. În *Regele Arinilor*, cromatica stabilește corespondențe, iar paralelismul, analepsele și prolepsele, alte procedee compoziționale identificate de Petr Kyloušek în romanele lui Michel Tournier, conferă sens, astfel încât, global, să se susțină proiectul vizionar al scriitorului: cuvântul întemeietor, foria și salvarea prin reinstituirea miturilor (Sf. Cristofor), monstruozitatea ca formă a marginalității care are putere creatoare, de a reinstitui lumea din haos, căpcăunul revenit la statutul lui de arhetip: „cred că m-am ivit din noaptea vremurilor”[13], afirmă Abel la începutul romanului. În analiza lui Kyloušek, porumbeii cu penaj roșu corespund gemenilor cu păr roșu, iar în acest fel, se realizează un paralelism dintre perioada columbofilă a lui Abel și viața acestuia la castel, după ce pleacă spre Prusia Orientală[14]. Sensul romanelor lui Michel Tournier este în povestea din poveste. Și în *Picătura de aur*, călătoria inițiatică a lui Idriss este marcată compozițional prin simetrie, prin inserția la început și la sfârșit a două mituri. În același interviu cu Susan Petit, Michel Tournier își exprimă dezamăgirea că recenziile și cronicile realizate cărții au ignorat cele două mituri. Simetria incipit-final evidențiază regalitatea în relație cu vina, păcatul, marcate tot cromatic. Barbă-Roșie este un tâlhar devenit rege care își dorește să aibă și el un portret, asemenea antecesorilor, care să îi redea autoritatea, frumusețea ce i se cuvin unui suveran. Însă părul și barba roșii, semnele unei nașteri deja puse sub emblema păcatului, îl împiedică să renunțe la turban, până când, o prietenă a pictorului din palat, o femeie albă, nordică, transformă schița pictorului într-o tapițerie în care roșul exprimă sublimul naturii, în toate formele ei tăcute, dar purtătoare ale unei fascinații de dincolo de lume, trancendente: copaci, animale. În acest fel, monstruosul

[9] Andrei Pleșu, 1997, *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, București, ediția a doua, p. 46.
[10] Michel Tournier, 2003, *Gaspar, Melhior și Baltazar*, traducere de Mihaela Voicu, Editura Polirom, p. 54.
[11] Vladimir Tumanov, 1999, *Black and White: Michel Tournier, Anatole France and Genesis*, în „Orbis Litterarum”, 54, p. 305: ‘the blonde Biltine and the star of Bethlehem are equivalents, which is suggested by the star’s shape: a comet with ablond tale’.
[12] *Ibidem*, p. 31.
[13] Michel Tournier, 2011, *Regele Arinilor*, traducere de Bogdana Savu Neuville, Editura Rao, București, p. 7.
[14] Petr Kyloušek, 2004, *idem*, p. 74: ‹‹ Les pigeons jumeaux au plumage roux correspondent aux jumaux Haïo et Haro à la chevelure rousse ›› („Porumbeii gemeni cu penaj roșu corespund gemenilor Haïo și Haro cu părul roșu”).

reinstituie echilibrul, prin apropierea și identificarea cu natura. Povestea este cea care precede călătoria lui Idriss prin lume. Finalul cuprinde povestea Reginei blonde, unde albul este diurnul ca semn al aceluiași păcat ca în cazul lui Barbă-Roșie. Fascinația malefică pe care frumusețea ei bolnăvicioasă o exercită asupra oricărui bărbat care o privește nu poate fi anulată decât prin scris. Fiul pescarului hotărât să pună capăt melancoliei, detașării patologice de lume a tatălui său, morții lui sprituale, este sfătuit de maestrul caligraf să scrie semnele falsei simetrii a chipului răvășitor doar prin aparențe. La fel va înțelege și Idriss că imaginea este „încâlceală de semne”[15] și că doar caligraful are o relație directă cu Dumnezeu, pentru să „semnul este spirit, imaginea este materie. Caligrafia este algebra sufletului, trasată de organul cel mai spiritualizat al trupului, mâna sa dreaptă. Ea este întruchiparea invizibilului prin vizibil”[16]. Cea de-a doua poveste îl scoate pe Idriss din banal și, prin scris, îl transpune în sfera celui de-al cincilea element, limbajul, marcat motivic, de-a lungul romanului și prin bula de aur, absolutul, libertatea.

La nivel lingvistic, romanele celor doi autori francezi construiesc sens și prin rețelele de nume care, ca și în cazul altor ocurențe simbolice, fie cumulează sensuri, fie, prin omonimie și paronimie, alte procedee din amplele analizele ale lui Petr Kyloušek, răstoarnă sensuri pentru a face distructivul sa devină constructiv. Vineri este Venera, născută din mare, dar și ziua morții lui Hristos: „Vinerea este, dacă nu mă-nșel, ziua Vénerei. Adaug că pentru creștini este ziua morții lui Cristos”[17]. El este inițiatorul lui Robinson, monstruozitatea, alterul care poartă semnele prefacerii lui, ale morților și ale renașterilor succesive, iar pentru Robinson, care intertextual trimite la Robinson, mitul rescris aici, momentul conștientizării acestei transfigurări este tot prin scris. Tot log-book-ul său conseamnă etapele metamorfozelor interioare, dar prima dată când scrie, Robinson izbucnește în lacrimi, un act cathartic, de conștiință de sine, o trecere de la sălbăticie și profan, la spirit, la sacru: „și-i veni să plângă de bucurie când așternu primele cuvinte pe-o foaie de hârtie. Brusc, i se părea că se smulsese pe jumătate din prăpastia de bestialitate-n care se prăbușise și că se-ntorcea-n lumea spiritului înfăptuind acest act sacru: a scrie”[18]. Invers, prin paronimie, numele lui Abel din *Regele Arinilor* dobândește o semnificație contrastantă. Dacă Tiffauges este simbolul masacrului prin numele castelului unde erau omorâți tineri, doctorul Blättchen este convins că „Tiffauges nu e altceva decât o alterare a lui Tiefauge”[19], iar „Tiefauge, asta înseamnă ochiul profund, ochiul înfundat în orbită”[20], acea profunzime la care ajunge Abel la final, când îl poartă pe umeri pe copilul Ephraïm și se salvează din latura monstruoasă.

După Jean-Bernard Vray, tipurile de limbaj din romanele lui Michel Tournier sunt: tehnic, construcția corăbiei pe insula Speranza sau codul de legi instituite de Robinson, religios, filosofic și cel mitic[21], iar după Petr Kyloušek, toate procedeele compoziționale (inserția de mituri, motivele recurente, polisemia – în relație cu etimologia - , omonimia, paronimia, simetria, paralelismul, contrastul) converg spre dimensiunea metafizică a scrisului său: „Iluminarea religioasă spre care imaginile tournieriene aduc orice element al realității care îi înconjoară pe protagoniști creează o axă de proiecție verticală, reunind adâncul și înaltul, materialul cu spiritualul”[22].

---

[15] Michel Tournier, 1989, *Picătura de aur*, traducere de Bogdana Savu, Editura Univers, București, p. 232.
[16] *Ibidem*, pp. 224-225.
[17] Michel Tournier, 1978, *Vineri sau limburile Pacificului*, traducere de Ileana Vulpescu, Editura Univers, București, p. 251.
[18] *Ibidem*, pp. 58-59.
[19] Michel Tournier, 2011, *idem*, p. 283.
[20] *Ibidem.*
[21] Jean-Bernard Vray, 1997, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyon, pp. 159-164.
[22] Petr Kyloušek, 2004, *idem*, p. 83: ‹‹ L'**éclairage religieux** auquel les **images tournieriennes** soumettent tout élément de la réalité qui entoure les protagonists crée un axe de projection vertical reliant le bas avec le haut, le matériel avec le spirituel ››.

În schimb, când textul leclézian nu vizează recuperarea valorilor unor culturi indigene, adică forța limbajului de a recrea lumi, textul, respectiv universul imaginat tind spre disoluție, astfel că Adam Pollo din *Procesul verbal* ajunge să își reprezinte civilizația, de care se simte alienat, prin liste irațională de cuvinte: „Pentru a înțelege mai bine, notase pe o bucată de hârtie:

mahorcă
bere
ciocolată
haleală
hârtie
ziare dacă
e posibil să văd
ceva”[23],

frânturi ale unei existențe lipsite ea însăși de coerență și care are, după Lydia Hayes, o forță distructivă asupra lumii arhaice[24].

În esență, cuvântul înseamnă, la Michel Tournier și la J.-M. G. Le Clézio, legătura omului cu mitul, actul sacru de a crea sens, șansa de salvare și de recuperare a unui spațiu paradisiac, în urma unui proces complex al căutării originilor și, implicit, a sinelui.

BIBLIOGRAPHY

CAVALLERO, Claude, 2011, *Les avatars de la parole métisse dans* Raga *de J.-M. G. Le Clézio et* La terre magnétique *de Édouard Glissant*, în Christian Guillére (directeur du laboratoire), *Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure*, sous la direction de Claude Cavallero, Université de Savoie, 201 p.

DE LA HYRE, Laurent, *Allegory of Grammar*, The National Gallery, UK, paintings with description.

DELLER, Jeremy, 1995, *Morrissey: A Life in Words* (scan from p. 47 of *Joy in People* catalogue), www.open.edu/openlearn/languages/language-and-creativity/content-section-5.4, accesat 30 noiembrie 2019.

HAYES, LYDIA E., 2010, *Language and Literature*, în „Middle East Journal”, vol. 64, No. 1 (Winter), www.jstor.org/stable/20622997, accesat 07 aprilie 2016.

KYLOUŠEK, Petr, 2004, *Le roman mythologique de Michel Tournier*, Masarykova Univerzita V Brně, 158 p.

LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Peştişorul de aur* (versiune românească pentru *Poisson d'or*, 1997, LE CLÉZIO, J. M. G., trad. de Claudiu Komartin), Bucureşti, Art, 214 p.

LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Procesul verbal* (versiune românească pentru *Le procès-verbal*, 1963, LE CLÉZIO, J. M. G., trad. de Viorel Grecu), Bucureşti, Univers, 223 p.

PETIT, Petit, 1991, *Michel Tournier's Metaphisical Fictions*, John Benjamins Publishing Company, 219 p, www.books.google.ro, accesat 1decembrie 2019.

PLEȘU, Andrei (1997). *Limba păsărilor*, ediția a doua, București, Humanitas, 269 p.

[23] J.-M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, traducere de Viorel Grecu, Editura Univers, București, p. 15.

[24] Lydia E. Hayes, 2010, *Language and Literature*, în „Middle East Journal”, vol. 64, No. 1 (Winter), www.jstor.org/stable/20622997, accesat 07 aprilie 2016, p. 150: 'Having sojourned among the world's various **indigenes**, Le Clézio affirms in his work what he believes to be often noble values of vanishing cultures, as well as the West's indifference to the destruction wrought by the agencies of power' („Locuid temporar printre variate culturi indigene ale lumii, Le Clézio susține în opera sa ceea ce crede el că sunt adesea valorile nobile ale culturilor care dispar, respectiv indiferența Vestului prin forța distructivă a agenților de putere”).

TOURNIER, Michel (1992). *Amanții taciturni* (versiune românească pentru *Le Médianoche amoureux*, 1989, TOURNIER, Michel, trad. de Bogdana Savu), București, Univers, 270 p.

TOURNIER, Michel (2003). *Gaspar, Melhior şi Baltazar* (versiune românească pentru *Gaspar, Melhior et Baltazar*, 1980, TOURNIER, Michel, trad. de Mihaela Voicu), Iaşi, Polirom, 296 p.

TOURNIER, Michel (1989). *Picătura de aur* (versiune românească pentru *Le goutte d'or*, 1985, Tournier Michel, trad. de Bogdana Savu), Bucureşti, Univers, 248 p.

TOURNIER, Michel (1996). *Regele arinilor* (versiune românească pentru *Le roi des aulnes*, 1970, Tournier, Michel, trad. de Bogdana Savu Neuville), Bucureşti, Univers, 332 p.

TOURNIER, Michel (1978). *Vineri sau limburile Pacificului* (versiune românească pentru *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1972, Tournier, Michel, trad. de Ileana Vulpescu), Bucureşti, Univers, 279 p.

TUMANOV, Vladimir, 1999, *Black and White: Michel Tournier, Anatole France and Genesis*, în „Orbis Litterarum", 54, pp. 301-314.

VRAY, Jean-Bernard, 1997, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyon, 480 p.

TRAVEL NARRATIVES IN KATE MORTON'S NOVEL THE CLOCKMAKER'S DAUGHTER

Ana-Maria Parasca
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Beginnings in Kate Morton's novels enact an uncanny moment of disorientation leaving the reader with the absence of a stable system of reference. Boundaries between locations and people alike become fluid, and spaces morph into hybrid forms – in direct opposition with the normative expectations of British stability. In this paper I will focus on the analysis of liminalities and travelling narratives in the novel The Clockmaker's Daughter (2018). In order to form a narrative structure, my study will focus on border crossing and reconstruction of identity between subjective perceptions of individual space and place, the self and the other. Nevertheless, this paper shall be analyzing both thematic and formal aspects of Morton's text in order to show how the author consciously created narrative spaces of self-representation.

Keywords: Neo-gothic; Liminalities; Travel Narratives; Revival of the Past; Otherness

Introduction: Mapping the Neo-Gothic

How did Gothic find its way through postmodernism and its renaissance is nowadays known as Neo-gothic? One of the main characteristics of Gothic literature is the tension between the barbaric past, acting like an oppressive evil and modern times, acting as a heroic escape. Once the Gothic traveled from Victorian era to contemporary times, this genre's burdens found new ways of representations by making recourse to some of the characteristics Catherine Spooner knowledges in one of her studies, such as: "the radically provisional or divided nature of the self; the construction of peoples or individuals as monstrous or 'other'; the preoccupation with bodies that are modified, grotesque or diseased."[1]

Once the distance between contemporary times and past times has been lessened, many authors have been preoccupied to emphasize a knit between the 19th century behaviors and modernity itself.

Gothic genre encapsulated a series of themes, such as: physical and psychical degeneration, mental alienation, trauma and fragmented identities, fear of the inhuman, of the otherness and of the unknown, a sense of catastrophe and apocalypse. These themes have been revalued by Neo-Gothic in such manner the language and imagery of the Gothic are now ubiquitous. Lorna Piatti-Farnell and Maria Beville offer the term "living Gothic" as a means of envisioning the many ways in which the Gothic functions as a living culture in its own right, through its intersections with the everyday, and with the communication and expression of shared experience. [2]

Following the same pattern in defining this new genre, Lynda Dryden undertakes one of Karl's Beckson theories, arguing that cultural trends, such as Victorianism and rising Modernism were moving at the same time into antithetical direction both of which were critical to the direction that the novel was to take over the next century. [3]

In addition to this, it is valid to point out another of Catherine Spooner's theories: this new genre "possesses a new self-consciousness about its own nature; it has reached new

[1] Catherine Spooner, *Contemporary Gothic*, London, ReaktionBooksLtd, 2006, p. 10.
[2] Lorna Piatti-Farnell, Maria Beville, *The Gothic and the Everyday Living Gothic*, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 1.
[3] Lynda Dryden, *The Modern Gothic and the Literary Double*, London, Palgrave MacMillan, 2003, p.1.

levels of mass production, distribution and audience awareness, enabled by global consumer culture; and it has crossed disciplinary boundaries to be absorbed into all forms of media."[4] Hence, contemporary Gothic's major concern deals with the end of innocence, concept that underlines that Neo-gothic novels are revisions of history through the process of haunting.

Same process of haunting may be applied to Kate Morton's novels. The author's texts deal with a variety of themes as pertinent to contemporary culture as they were to the past centuries. Beginnings in Morton's novels enact an uncanny moment of disorientation leaving the reader with the absence of a stable system of reference. Boundaries between locations and people alike become fluid, and spaces morph into hybrid forms – in direct opposition with the normative expectations of British stability. Furthermore, Morton's narrative style promotes a concept of visual literature, featuring the voices of the past, hallucination and dream vision in the process of rewriting the history. [5]

Morton's novel *The Clockmaker's Daughter* (2018) is a story told by multiple voices across time, starting from the summer of 1862, when a group of young artists led by Edward Radcliffe spent a summer month at Birchwood Manor in a haze of inspiration and prolonging one hundred fifty years later, when Elodie Winslow, a young archivist in London, uncovers a leather satchel containing the key of an unraveled mystery.

Key Concepts in *The Clockmaker's Daughter*

*** Is there a haunted house?**

Generally, all Kate Morton's writings play on circularity, blanks and fragmentation, in such a way that assembling all pieces together will not only reveal some secrets but will also solve the way out of the labyrinth. *The Clockmaker's Daughter* is no exception to the rule: Birdie Bell, the voice of the woman who stands outside the time in the novel is the instance who will reconstruct the identity between subjective perceptions of individual space and place, the self and the other. Birdie Bell plays also the role of the unheard voice of the house. In order to clarify this, it is relevant to benefit a detour in Birchwood Manor:

It is a strange house, built to be purposely confusing. Staircases that turn at unusual angles, all knees and elbows and uneven treads; windows that do not line up no matter how one squints at them; floorboards and wall panels with clever concealments.

In this corner, there's a warmth, almost unnatural. We all noticed it when first we came, and over the early summer weeks we took our turns in guessing at its cause.

The reason took me some time to discover, but at last I learned the truth. I know this place as I know my name.[6]

Birchwood Manor becomes more than a symbol. In addition to this, we may refer to one of David Punter's theories on the Gothic house. Numerous memories emerge from this house aesthetic, from a world inscribed by language, being puzzling due to its delusive nature. The houses that characterize Kate Morton's fiction are given, naturally, a present existence, but this 'presence' is always accompanied by a certain – or rather, perhaps, uncertain – history, often only half-known to the characters but remaining, as it were, just out of vision, never fully comprehensible. In this novel scenario, the present continually shades off into memories of the past, or even of fantasized pasts.[7]Arguing in favor of the house as a labyrinth, Punter associates it with the map and the loss of direction. The loss of direction indicates also a sign of antiquity, of a life that is gone, but keeps reappearing through

[4] Catherine Spooner, op. cit., p. 23.

[5] Ana-Maria Parasca, "*The Sense of Otherness in Kate Morton's Novels", Caietele Echinox, Neo-Gothic: Hybridizations of the Imaginary*, vol. 35, 2018, pp. 224-256, http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/11/CaieteEchinox35-2018-pp.244-256.pdf

[6] Kate Morton, *The Clockmaker's Daughter,* London, Pan Books, 2019, pp. 4-5.

[7] David Punter, Glennis Byron, *The Gothic*, Carlton, Blackwell Publishing, 2004, p. 93.

subconsciousness.[8]

In favor to this theory, we may complete that Birdie Bell plays both the role of a character who has seen more than the other characters know and the role of the unheard voice of the house. Taking into consideration the maze beneath the house's walls, where Birdie and Lucy, Edward's sister were hiding into and the secret chambers playing the role of a disguise for those who wanted to be unseen, the house becomes a character itself; Birchwood Manor might be seen like the encapsulated soul of all those who were living in it. What is noticeable in this perspective is the way in which the house seems to have its own thoughts and perceptions, through Birdie's voice:

It has been a quiet existence, here at Birchwood. Many summers have passed since ours, and I've become a creature of habit, following the same gentle rhythms from one day into the next. I haven't a lot of choice. I rarely have visitors and those that do come these days don't stay long. I am not a good host. This is not an easy place to live.[9]

The house is now being integrated in this novel like a shadow of what the house had been for the Gothic literature in the last century. An interesting concept that may be applied in behalf to this theory belongs to Ruth Parkin-Gounelas, who underlines the fixation of Gothic fiction on *anatopias*, applicable with the house symbol. In this sense, Parkin-Gounelas demonstrates how the Gothic houses become more than a mirror to a character's psychology or a portal for encountering a family history.[10] In psychoanalysis terms, Birchwood Manor becomes the place of birth for many characters in a metaphorical sense: the house plays the role of a maternal body where all the secrets find their safe place.

*** From Fragmentation to Time Trangression**

Fragmentation and time transgressions are two other major characteristics this novel has, in terms of narratological construct, but also in terms of psychological embodiment of the characters through physical spaces. To start with, fragmentation between temporalities entraps the so-called *otherness*, a Gothic concept that is now reinterpreted in Neo-Gothic terms as a key for getting closer to the past and its unraveled secrets. The mixture between now and then, me and the other, here and there constitute a possible key of interpretation for boundaries transgression. Following one of Christine Berthin's theories, that associates transgression with the voice of the ghost and the idea of displacement, we may apply the same pattern in using this technique in *The Clockmaker's Daughter*, as well: "Reading involves taking on the perspective of the ghost, which is always slanted and anamorphic. Reading is always reading for displacements."[11]

Decrypting the secrets hidden beneath the philosophy of language constitutes a challenging question Berthin is launching: can tracking symbols lead to interpretative excess? Like any other conceptual tool, the notion of "haunting" comes with its own genealogy. Its nowadays relevance and the significance we would like to emphasize throughout this analysis can be linked to Jacques Derrida's concept of "hauntology". According to his theory hauntology can be interpreted as the deconstruction of ontology. In this sense, Derrida claims that deconstruction is impossible and unthinkable in a pre-Marxist space and that deconstruction, being the attempted radicalization of Marxism has to be seen in terms of ghostly inheritance.[12]

---

[8] Ibidem, p. 262.

[9] Kate Morton, op. cit., p. 32.

[10] Ruth Parkin-Gounelas, *Anachrony and Anatopia: Spectres of Marx, Derrida and Gothic Fiction*, in *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, Peter Buse and Andrew Stott eds, New York, MacMillan, 1999, p. 131.

[11] Christine Berthin, *Gothic Hauntings, Melancholy Crypts and Textual Ghosts*, London, Palgrave MacMillan, 2010, p. 6.

[12] Jacques Derrida, *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf, New York, London, Routledge, 1994, p. 85.

Following this theory, we may assume that Birchwood Manor becomes not only a reinterpreted Gothic theme, but also a binding principle between past and present, between temporality and digressions, between words and silence. The house itself acts like a Gothic character and on a formal level, its own discourse manifests on ellipses, semantic ambiguities and clichés. Since Birdie is the unraveled voice of all times, she seems to speak also from Birchwood Manor's point of view, a forever presence of the place that seems to have seen and heard every single secret the reader needs to discover. In this perspective, it is almost impossible to characterize Birdie or the house as the ontological or the hauntological side, therefore they may be interpreted as *doppelgänger* one to each other. *Doppelgänger* is an old Gothic trope that finds its levigated roots in Morton's approach in a subtle manner.

One may refer to Birdie as to the ontological side, since she was a real presence and a flash and bone character, Birchwood Manor remaining the hauntological part of this binomial, but what concern us in this study is how boundaries between locations and people alike become fluid, and spaces morph into hybrid forms. Ever since Birdie hidden in one of Birchwood Manor's secret chambers, she became a part of the house and her presence merged with it.

I told you. I do not understand the physics of it and there is no one here to ask. Somehow, without understanding how or why, I was out of the hideaway and in the house again. Moving amongst them as before, an yet nothing like before. How many days passed? I do not know. Two or three. They were no longer sleeping here when I returned. [13]

*** Time and non-time**

Hybridization can be interpreted also in terms of temporality in *The Clockmaker's Daughter*. Following the thesis this study started with, namely: beginnings in Kate Morton's novels enact an uncanny moment of disorientation leaving the reader with the absence of a stable system of reference, our focus will be on border crossing and reconstruction of identity between subjective perceptions of individual space and place, the self and the other. Furthermore, this there will be both thematic and formal aspects of Morton's text analyzed in order to show how the author consciously created narrative spaces of self-representation.

At a first glance Morton creates universes that may seem having stable references in terms of place and time. Every chapter begins with a helpful time-and-place header (Summer, 2017 or Summer, 1962), but once the story begins to be told the reader may observe how these details dissolve into the story itself, without having major contributions on understanding the logical temporality or spatiality. Each character that has the narrator role in this story, once arrived at Birchwood Manor starts having on his own skin the feeling of instability and boundary dissolution.

Birchwood Manor was one of those places in which the threads of time slackened and came unstrung. Lucy noticed how quickly the others all slipped into a routine, as if they had been at the house forever, and she wondered whether it was a function of the weather - the stretch of summer days that seemed to go on and on – the particular collection of people that Edward gathered, or maybe even something intrinsic to the house itself.[14]

Unnatural time becomes in this novel a key concept, following the same pattern as the labyrinth itself. A theory to sustain this affirmation belongs to Maggie Kilgour: "The gothic is thus haunted by a reading of history as a dialectical process of alienation and restoration, dismembering and remembering."[15] As I pointed out in one my studies dedicated to Kate Morton's writing, the ideology of Neo-Gothic composes a new frame for the burdens of this new genre, where memories, secrets and oblivion are resolved inside a labyrinth, whose substantial role is to underline the vulnerabilities of time. The narrative techniques of creating

[13] Kate Morton, op. cit., p. 561.
[14] Kate Morton, op. cit., p. 478.
[15] Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995, p. 15.

temporal distances inside of the spreading present unlocks the barrels of the labyrinth, where possibilities of reconciliations of the past and present are infinite.[16]

Recomposing past and present times through the lenses of deconstruction, as Derrida points out in the light of hauntology versus ontology, the sense of otherness becomes the main trigger of Neo-Gothic in *The Clockmaker's Daughter.* In this line, the loss of direction and stability becomes a catalyst for recomposing the old temporalities.

How to Conclude: Is Birchwood Manor Birdie Bell?

Time and space are circles in *The Clockmaker's Daughter,* following the pattern of a labyrinth. Fragmentation and dissolution play both the role of narratological patterns of Neo-Gothic genre and voices for characters. In this case, Birdie Bell and Birchwood Manor, as we already analyzed throughout this study become one binding principle that will strengthen once the story is being told.

At this point, we may assume the author consciously created narrative spaces of self-representation in terms of border crossing and reconstruction of identity between subjective perceptions of individual space and place, the self and the other. The past may be interpreted as a language of consciousness, while both meanings and limitations are suspended in the present.

BIBLIOGRAPHY

- Beville Maria, *Gothic Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernism*, New York, Rodopi, 2009.
- Berthin, Christine *Gothic Hauntings, Melancholy Crypts and Textual Ghosts*, London, Palgrave MacMillan, 2010.
- Cavallaro, Dani, *The Gothic Vision: Three Centuries of Terror, Horror and Fear*, New York, Continuum, 2002.
- Derrida, Jacques, *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf, New York, London, Routledge, 1994
- Dryden, Lynda, *The Modern Gothic and the Literary Double*, London, Palgrave MacMillan, 2003.
- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge, 1995.
- Morton, Kate *The Clockmaker's Daughter*, London, Pan Books, 2019.
- Parasca, Ana-Maria, *The Sense of Otherness in Kate Morton's Novels*, Caietele Echinox, Neo-Gothic: Hybridizations of the Imaginary, vol. 35, 2018, pp. 224-256, http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/11/CaieteEchinox35-2018-pp.244-256.pdf
- Parkin-Gounelas, Ruth, *Anachrony and Anatopia: Spectres of Marx, Derrida and Gothic Fiction*, in *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, Peter Buse and Andrew Stott eds, New York, MacMillan, 1999.
- Piatti-Farnell, Lorna, Beville, Maria *The Gothic and the Everyday Living Gothic*, London, Palgrave Macmillan, 2014
- Punter, David, Glennis Byron, *The Gothic*, Carlton, Blackwell Publishing, 2004.
- Spooner, Catherine, *Contemporary Gothic*, London, ReaktionBooksLtd, 2006.
- Williams, Anne, *Art of Darkness A poetics of Gothic*, Chicago, The University Press, 1995.

[16] Ana-Maria Parasca, op. cit., pp. 224-256, http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/11/CaieteEchinox35-2018-pp.244-256.pdf

FEMININE REPRESENTATIONS IN EMINESCU'S WORKS INSPIRED FROM FAIRY TALES

Mădălina-Elena Popescu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:In May 2009, the Fabula LhT Journal published an article entitled Lorsque le titre se fait épitaphe : chronique de la mort annoncée du conte de fée fin-de-siècle by Nathalie Cathelain, also author of a doctoral thesis on the crisis of the supernatural that becomes a theme in the fairy tales written towards the end of the 19th century. The selected titles really indicate the disappointment of the modern consciousness that can no longer, in a desacralized world, taste the charm of the miraculous in traditional fairy tales: The little fairies in the air, The lying fairy, The death of the fairies, The last dragon.
This view is also supported by the authors of the essays in the anthology Enchanted Stories from the French Decadent Tradition, edited by Gretchen Scultz and Lewis Seifert (Princeton University Press, 2016). However, we consider that the generalization of this vision in reference to the whole European context is unfounded. In England, one can speak rather of what Russian formalist Viktor Shklovski calls the "canonization of the junior branch", that is, the emancipation of a literary genre from the sphere of popular culture to that of high literature. Lewis Carroll takes over the initiation pattern of the traditional fairy tale while also adding elements of social criticism and philosophy of language; Kipling rewrites in his Jungle Books the myth of the civilizing mission to which he had contributed as an officer of the Empire in India; Alfred Tennyson refurbishes into a modern version without spoiling its grandiose aura the figure of the providential king in the Arthurian legends, William Morris considers fairy tales the only earthly paradise, and Oscar Wilde uses fairy tales as allegories of the supremacy of art (The Happy Prince) or as moral allegories (The Selfish Giant).
Mihai Emninescu is the Romanian example of fairy-tale emancipation as mythopoetic or philosophical speculation. The Story of Dochia and the Fates serves a myth of foundation, The Story of the Magician in the Stars is a meditation on the superiority of genius, while Prince Charming of the Tear, Miron and the Bodiless Beauty, and Hyperion are gnostic interpretations of eros. The cult of light, the alchemical symbolism, the Plotinian polarity of the uranic and sensual eros (Aphrodite Urania and Aphrodite Pandemos) ennriches the fabulous of the traditional fairy tale by exploiting its speculative potential and its poetic imaginary.
As in Plotinus' Enneads, the fairy-tale world is hierarchical, both in the sky (Hyperion being subordinate to the Heavenly Father) and within the horizon of the earth, where mortals (Cătălina, Miron) aspire to the celestial source of the soul, but are drawn back to the earth by the materiality of the body. Once they have experienced the beatitude of contemplating archetypal, intangible beauty, they can no longer be satisfied with the simulations of corrupt matter (Miron). Female hypostases of Sophia of the Gnostics (Mother of God, Ileana) mediate between the worlds, while the darkness of the Forest Mum is surrounded by a cluster of images of wild, unredeemed, primitive nature. The present paper is an attempt to identify the stratus of female characters in a genre which was born in the dawns of the Enlightenment out of the desire to fight back patriarchalism but which received a new frame of reference in the esoteric revival of the late nineteenth century.

Keywords: Eminescu's fairy tales; Gnostic symbolism; canonization of the junior branch; Plotinian Eros.

În mai 2009, revista *Fabula LhT* publica un articol intitulat *Lorsque le titre se fait épitaphe : chronique de la mort annoncée du conte de fée fin-de-siècle* de Nathalie Cathelain, autoare și a unei teze de doctorat pe tema crizei supranaturalului care devine temă în basmele scrise către sfârșitul secolului al XIX-lea. Titlurile selectate indică într-adevăr deziluzia conștiinței moderne care nu mai poate, într-o lume desacralizată, să guste farmecul

miraculosului din basmele tradiționale: *Micuțele zâne din aer, Zâna mincinoasă, Moartea zânelor, Ultimul dragon*.

Acest punct de vedere este susținut și de autorii eseurilor din antologia *Enchanted Stories from the French Decadent Tradition*, editată de Gretchen Scultz și Lewis Seifert (Princeton University Press, 2016). Cu toate acestea, considerăm că generalizarea acestei viziuni asupra contextului european este nefondată. În Anglia se poate vorbi mai curând de ceea ce formalistul rus Viktor Shklovski numește canonizarea ramurii junioare, adică trecerea unui gen literar din sfera culturii populare în aceea a literaturii înalte.

Lewis Carroll păstrează funcția inițiatică a basmului tradițional adăugându-i elemente de critică socială și filosofie a limbajului; Kipling transpune în Cărțile Junglei mitul misiunii civilizatorii la care contribuise ca slujbaș al Imperiului în India; Alfred Tennyson modernizează fără a știrbi aura grandioasă a regelui providențial din legendele arthuriene, William Morris consideră basmele singurul paradis pământean, iar Oscar Wilde recurge la basm ca alegorii ale supremației artei (*Prințul fericit*) sau ca alegorii morale (*Uriașul egoist*).

În secolul în care Mihai Eminescu își scrie operele, basmele nu erau decât o parodie a celor vechi, o imitație modernă, iar aforismele serveau ca modalitate de exprimare a pesimiștilor, misoginilor și ironicilor: „. Ils vont utiliser ce genre comme allégorie de leur propre fin et mettre en scène la disparition programmée du genre. Certes, la mort habite déjà le cœur des récits avec l'agonie des fées, ou la maladie touchant les autres personnages, mais elle s'insinue également en marge du texte, avec des titres évocateurs[...]Certes, le titre n'est pas un genre littéraire, mais en l'observant bien dans le cadre particulier des récits fin-de-siècle, on remarque un air de famille entre l'aphorisme, ou tout au moins la pensée aphoristique, et cette petite forme singulière." [1].

Cu toate acestea, Mihai Eminescu este exemplul românesc al emancipării basmului în speculație mitopoetică sau filosofică. *Povestea Dochiei și ursitorile* slujește unui mit al întemeierii, *Povestea magului călător* în stele unei meditații asupra superiorității geniului, în vreme *ce Făt-Frumos din lacrimă, Miron și frumoasa fără corp și Luceafărul* sunt interpretări gnostice ale erosului. Cultul luminii, simbolistica alchimică, polaritatea plotiniană a erosului uranic și senzual (Afrodita Urania și Afrodita Pandemos) înnobilează fabulosul basmului tradițional exploatându-i potențialul speculativ și imaginarul poetic.

Ca și în Enneadele lui Plotin, lumea basmului este ierarhizată, atât în cer, Hyperion supunându-se Tatălui Ceresc, cât și în orizontul pământului, unde muritorii, Cătălina, Miron, aspiră către sursa celestă a sufletului, fiind însă trași înapoi în teluric de materialitatea trupului. Odată ce au cunoscut beatitudinea frumuseții arhetipale, necorporale, ei nu se mai pot mulțumi cu simulacrele materiei corupte, cum este cazul lui Miron. Ipostaze feminine ale Sophiei gnosticilor (Maica Domnului, Ileana) mediază între lumi, în vreme ce întunecimea Mumei Pădurii atrage imaginarul sălbăticiei naturii primare și informe.

Plotin preia din Platon distincția dintre numenalul celest (principiul intelectual, ideile) și copia lui pământeană (simulacru, fără origine proprie). Lumina e aceea care face lucrurile vizibile, le scoate din neființă, din întuneric. De aici apare cultul luminii la gnostici: „Similarly with fire. No doubt Timaeus speaks of it as necessary not to the existence but to the visibility of earth and the other elements; and certainly light is essential to all visibility- we cannot say that we see darkness, which implies, precisely, that nothing is seen, as silence means nothing being heard."[2].

---

[1] Vezi Nathalie Chatelain, *Le Conte de fées en Europe à la fin du xix^e siècle. Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle,* thèse de Doctorat sous la direction de Mme Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, Nancy 2, 2005, articol disponibil la https://www.fabula.org/lht/6/chatelain.html.

[2]Vezi Stephen Mackenna and B. S Page, *Plotinus the six enneads*, articol disponibil online la http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0204-0270,_Plotinus,_The_Six_Enneads,_EN.pdf.

Spiritul e prizonier al trupului, dar crâmpeie de lumină îi parvin prin Sophia, figură a înțelepciunii, adoratoare a soarelui, luminii, divinității. Aici, Sophia e Maica Domnului, din lacrima căreia se naște Făt-Frumos, figură a Salvatorului, a războinicului, dar nu precum tatăl său, ci contra răului, întunericului și teluricului întrupate în Muma Pădurii.

Imaginarul luminii este reprezentat de iubita scăldată în raze, fata fiind întruchipată ca o zână din poveștile copilăriei, căreia nu îi lipsesc atributele acestora, bunătatea și frumusețea: „Lângă prispă stăteau două butii cu apă, iar pe prispă torcea o fată frumoasă. Haina ei albă și lungă părea un nor de raze și umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritărele era așezată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele lunii, ea părea muiată într-un aer de aur. Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur și dintr-un fuior[...]”[3]. Puritatea și noblețea ei sunt indicate de culoarea pielii, ea fiind plasată în mijlocul naturii, fapt ce susține concepția feminiștilor despre comuniunea specială a femeii cu natura, ea fiind în stare să o protejeze și să nu o distrugă. Idealul care îi guvernează viața este reprezentat de căsătoria cu Făt-Frumos, motiv pentru care plânge până când își pierde vederea atunci când alesul său pleacă în călătorie.

Nu este vorba doar despre o simplă concordanță cu natura, ci despre faptul că eroina se identifică cu ea, se confundă cu ea și dispare odată cu ea: „ Le rapport de l' héroïne à la nature est aussi conforme à la conception du féminisme de la femelléité selon laquelle la femme serait, par essence, plus près de la nature, plus apte à la respecter et la conserver. Il ne s'agit pas, toutefois, simplement de bienveillance envers la nature: l'héroïne s'identifie à celle-ci, ou, comme le sugère Garcia au sujet de la femme, « [elle] occupe à tel point la nature qu'elle se confond avec elle jusqu'à disparaître en elle» (1981, t. l, p. 352)”[4]. Deși nu are sânge nobil, ea se bucură de atributele unei prințese așa cum sunt acestea definite de Hélène Montarde, printre care părul blond: „lóun des attributs tradionnels de la princesse, définis par Hélène Montarde dans un article de 2002: la bondeur[5].

Imaginarul materiei, teluricului este reprezentat de Muma Pădurii. Ea este situată la polul opus al fetei sale, ea fiind descrisă tot în mijlocul naturii, dar a unei nature stihinice, comparabile cu haosul ce a precedat geneza. Are puteri magice pe care alege să le utilizeze în scopuri malefice și practică vrăjitoarea existentă în orice poveste cu zâne. Nu își desfășoară activitățile într-o cameră secretă ca majoritatea vrăjitoarelor, ci în pădure, ea fiind marginalizată de societate. Ea este, de fapt, o antropomorfizare a elementelor răzvrătite ale naturii, o răbufnire a antisocialului: „O babă bătrână și urâtă, care umblă prin împărăția mea de mână cu furtuna.”[6]. Deși are un rol secundar în text, după terminologia lui Propp este considerată un personaj agresor[7].

Soarta personajelor feminine este diferită de cea a personajelor masculine, puterea fiind antiteza femeii. Deși Muma Pădurii se luptă cu Făt-Frumos, ea trebuie să recurgă la vicleșuguri pentru a putea câștiga: „ Apoi ea bea putere, în vreme ce dușmanul ei numai apă. De aceea noi le mutăm din loc: ea nu va ști și va bea numai apă în vremea luptei cu tine.” [8]. Fata alege să își trădeze mama pentru a fi cu Făt-Frumos. În Testamentul celor Doisprezece Patriarhi, scriere a apocalipticii iudaice având multe elemente în comun cu gnosticismul și maniheismul, printre care asocierea binelui și răului, există polaritatea bine/ rău în ipostaza de

[3]Vezi Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, București, Editura Prestige, 2014, p. 2.
[4]Vezi Melanie Dulong, *Corps de femmes et contes de fées: une étude de « la femme de l'ogre» de pierrette fleutiaux, et peau d'âne de christine angot*, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 55-56.
[5]Vezi Sarah Brasseur, *Les identités féminines dans le conte traditionnel occidental et ses réécritures : une perception actualisée des élèves*, în: *HAL Archives ouvert. fr.*, Education, 2013, p. 15.
[6]Vezi Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, București, Editura Prestige, 2014, p. 2.
[7]Vezi Sarah Brasseur, *Op. cit.*, p. 26.
[8]Vezi Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, p. 3.

spirit al adevărului și duh al înșelăciunii. La mijloc între cele două există posibilitatea de alegere a omului. Ileana respinge răul și prin aceasta se curăță de el[9].

Femeia este valorizată prin portretul său fizic, și nu prin curajul său. Corpul său constituie un mijloc prin care bărbatul este vrăjit. Dacă în Evul Mediu frumusețea era reprezentată de Eva, al cărei păcat fusese răscumpărat de Fecioara Maria, al cărei chip se credea că îi putea ajuta cavalerii în luptă fiind pictat pe scutul lor, și de Venus, în epoca Renașterii, feminitatea este împărțită într-o parte malefică și una benefică[10]. Materia poate acum să fie gazdă ideilor/ formelor ideale, uranice, întâlnite și în operele de artă. Icoana la care împărăteasa se ruga constituie imaginea sensibilă a arhetipului, Fecioara fiind precum Sophia o mesageră a luminii divine. Isus este lumina din care Dumnezeu a creat universul Făt-Frumos fiind născut, nu din unire carnală ci printr-un mod magic, reprezentând o frumusețe de origine uranică (Afrodita Urania): „ Matter is understood to be a certain base, a recipient of Form-Ideas[...]”[11].

Absența fiului împărătesei poate fi interpretată ca un gol în materie ce face loc coborârii uranicului. Dacă împărăteasa ar fi fost lăsată grea de împărat, pruncul ar fi fost fructul materiei și nu ar mai fi fost înzestrat cu acele calități magice, rolul său fiind de a schimba lumea, amintind de copilul mesian. Astfel, Făt-Frumos constituie realizarea unui potențial care primește formă și dobândește trup material. Acest episod amintește de miturile existente în vechea tradiție egipteană conform cărora ființa umană era rodul iubirii dintre un zeu și o regină, fiind astfel imaginată nașterea fără participarea tatălui uman. Ideea că regina urma să aducă pe lume un copil conceput de un zeu poate fi interpretată ca un element supranatural decisiv care îi conferea o demnitate mitică.

În basmul tradițional, fabulosul coexistă cu prezentări realiste ale ocupațiilor, relațiilor din interiorul familiei patriarhale, rivalităților sociale. În contextul estetizant al sfârșitului de secol al nouăsprezecelea, nu a avut loc doar o demistificare și dezvrăjire a supranaturalului, ci și o emancipare a genului la literatură cu simbolistică esoterică și propensiuni filosofice prin prezentarea unui eros neînțeles. Poate fi observată asocierea întuneric / teluric, disprețul pentru materie luând forma esteticii baudelairene care cultivă morbidul, deoarece specatcolul apocaliptic înseamnă simultan descoperirea spiritului. De asemenea, apare și distincția frumusețe material/ ideală, numenală, intelectuală.

În *Luceafărul*, cele două personaje provenite din lumi diferite demonstrând că omul nu-și poate depăși condiția telurică. Dacă ar fi fost împlinită căsătoria cu Luceafărul,, Cătălina ar fi dobândit un statut superior.

Sufletul aspiră spre lumină, cer, dar trupul îl trage în jos: „The Soul exists in revolution around God to whom it clings in love, holding itself to the utmost of its power near to Him as the Being on which all depends;”[12]. Cătălina este marcată de un conflict interior puternic, ea oscilând între aspirația către Luceafăr și instinctual libidinal către Cătălin. Acesta urcă pe scara socială, el devenind dintr-un un simplu paj de un rang inferior ei iubitul unei fete de împărat.

Dimpotrivă, Principiul Intelectual[13], divinitatea supremă și eonii săi, cum e Hyperion, reprezintă spiritul pur și au o poziție fixă, el având un loc fix unde se întoarce: „ În locul lui menit din cer/ Hyperion se-ntoarse/ Și, ca și-n ziua cea de ieri,/ Lumina și-o revarsă.”[14].

---

[9] Vezi Von Walde, Urban C. ,*Gnosticism, Docetism, and the Judaisms of the First Century*, London, Bloomsbury, p. 157-158.
[10]Vezi Melanie Dulong, *Op.cit*, .p. 22
[11]Vezi Stephen Mackenna and B.S Page, *Op. cit*.
[12]Vezi idem, *ibidem*.
[13]Vezi Stephen Mackenna and B. S Page, *Op. cit.*
[14]Vezi Mihai Eminescu, *Poezii*, p. 15.

La început, astrul este bine intenționat față de muritori, el chiar se îndrăgostește de o ființă umană, fiind dispus să renunțe chiar la nemurirea sa, la final devenind unul dintre cei care îi judecă și îi consideră demni dispreț, concluzionând că ei sunt indiferenți: „ – „Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?/Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece, /Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece."[15]. Dintr-o ființă angelică și inocentă se transformă într-o femeie insensibilă, indiferentă, de piatră, care nu reușește să reziste ispitei.

Există o ierarhie cerească, zeul suprem fiind Uranus, iar Chronos este situat între Uranus și Zeus[16]. Acesta din urmă se amestecă în lumea muritorilor, după cum am văzut și în epopeile grecești, unde cobora pe pământ pentru a lua parte la războaie sau își trimitea subalternii.

Eminescu preia mitul gnostic din opera lui Plotin, unde exista zeul suprem, Intelectul Absolut, și fiul său, Demiurgul, identificat uneori cu Iahve din Vechiul Testament, cel care a creat pământul și care era arogant, invidios și rău. Observăm în acest text eminescian cum divinitatea disprețuiește muritorii, motiv pentru care nu acceptă iubirea lui Hyperion cu o pământeană, în schimb poetul o prezintă cu simpatie. În realitate, Cătălina îl preferă pe Luceafăr, dar acesta se dovedește inaccesibil (*Și se înalță tot mai sus/ Ca să nu-l pot ajunge*). Demiurgul îi ignoră însă plângerea, preferând să insiste asupra nestatorniciei: „Și pentru cine vrei să mori?/ Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Și vezi ce te așteaptă."[17]. Întoarcerea lui Hyperion la locul lui sortit din cer e înscrisă în condiția lui, despărțirea protagoniștilor fiind dictată de destin, de însăși ordiunea cosmică.

În *Miron și frumoasa fără corp*, personajul Miron reprezintă un suflet care după ce a cunoscut frumusețea ideală se pierde în norul și în ceața pământului, revine cu drag la splendoarea celestă ca la propria patrie, călătoria în cer fiind și ea un topos gnosttic: „But there is a third order- those godlike men who, in their mightier power, in the keenness of their sight, have clear vision of the splendour above and rise to it from among the cloud and fog of earth and hold firmly to that other world, looking beyond all here, delighted in the place of reality, their native land, like a man returning after long wanderings to the pleasant ways of his own country."[18].

Este atras la început de fata de împărat, datorită frumuseții și popularității de care se bucura „ Intră-n curte. Sumedenii/ De voinici, boieri, rudenii/ Se-nchinau fetei bălane, / Precum oamenii la denii/ Bat metănii la icoane."[19]. Fata l-a ales pe Miron tot datorită frumuseții: „Zise ea, zâmbind voios, /Roșă-n fața ei bălaie, /Dar acela-i mai frumos.[20].

Pentru a primi mâna frumoasei domnițe, Miron a fost supus unor probe stabilite de împărat, pe care le-a depășit cu succes, scenă ce amintește vechile povești cavalerești. Reușind să obțină aprobarea, nunta se desfășoară ca în poveștile cu zâne, aici fiind un eveniment median. Ceremonia este una magnifică, fiind înfățișat un tablou de vis animat de muzică și de cântecul de iubire al celor doi tineri, totul fiind organizat pentru a consemna în istorie această poveste de iubire grandioasă și emoționantă: „Deci Miron o ia de mână/Ș-o arată pe la oaspeți,/ Cu-a ei ochi numai lumină, /Cu obrajii fragii proaspeți./ Ș-au pornit frumoasa nuntă/ De sărea până și ciunta, Și ologi-și făceau grabă,/ Și moșneag juca mărunta.[21].

[15]Vezi idem, *ibidem*, p. 20.
[16]Vezi Stephen Mackenna and B. S Page, *Op. cit.*
[17] Vezi Mihai Eminescu, *Poezii* p. 35.
[18] Vezi Stephen Mackenna and B. S Page, *Op.cit.*
[19] Vezi Mihai Eminescu, Poezii, p. 136.
[20] Vezi idem, *ibidem*, p.137.
[21] Vezi idem, *ibidem*, p. 137.

Iubirea lor ar fi putut să fie singura garanție a fericirii lor în noua viața, dar Miron uită de promisiunile făcute și își părăsește tânăra soție. Pleacă în călătorie, pentru a-și întâlni idealul, deoarece noua sa viață nu îl mai împlinea. Sacrifică totul și renunță la orice pentru a o întâlni pe frumoasa fără corp, imagine a Afroditei Urania: „El plecă atunci în lume/ Și nevasta-n lacrimi lasă,/ Cu un dor fără de nume/ Uită țară, rude, casă.”[22].

Frumoasa fără corp este învăluită într-o aură misterioasă, ea putând fi asemănată cu Crăiasa Zăpezii: „Este albă ca zăpada,”[23]. Miron nu își mai găsește locul, după ce a auzit povestea acestui personaj misterios, el fiind cuprins de o neliniște, de o zbuciumare, un sentiment asemănător cu cel sădit în sufletul fetelor vizitate noaptea de Zburător: „Ea s-a dus. Dar el rămas-a/În adânc rănit de dânsa,/ Uită lumea, uită casa,/ Îmblă drumurile-ntinsă.”[24]. Singurul lui țel era de a o avea pe Frumoasa fără corp, pentru care e gata să dea în schimb lumea toată: „Ea îi pare că-i mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ Că-i ceva desăvârșit/ Și să vadă la picioare/ Acest dar neprețuit”[25].

Prin aceasta, el se afirmă ca fiind superior altor muritori atrași doar de frumusețea materială, trupească. Muma Pădurii, un personaj negativ, malefic în *Făt-Frumos din lacrimă,* îndeplinește aici rolul de adjuvant, ea fiind cea care îi oferă indiciile ncesare lui Miron pentru a ajunge la castelul frumoasei: „ El văzu Mama-pădurei/ Rătăcind pintre stejari./ El durerea lui ș-o spune.”[26].

Deși corpul feminin este un element central al poveștilor, văzut ca un corp inutil, al cărui rol este de a deveni posesia unui bărbat, după cum afirma Corinne Chaponnière: „il sóagit dóun corps inutile, insignifiant [27], aici observăm că nu are această finalitate. Miron dorea să posede corpul frumoasei, dorința care se dovedește a fi imposibilă: „Pe când ochii lui o sorb,/ Dar nimic în brat nu prinde/ Căci frumoasa-i fără corp.”[28].

Focul ce îi mistuia inima nu îl lăsa să se întoarcă la soția sa căreia îi provocase o enormă suferință și își dorea cu ardoare ca frumoasa să îi împărtășească sentimentele, dar în zadar: „ Ah, iubito, zise dânsul, /Cum nu simți focul ce-l simt?/ Și pe ea o-apucă plânsul,/ Parcă pieptu-i este strimt/ De-a ei patimă-nfocată./Ea plângea, râdea deodată.[29].

Solititudinea lui Miron respinge răul pământului și amintește de unele doine de haiducie, în care eroii umblau singuri prin codru: ”Toamna vine și prin lunce / Frunza cade rânduri, rânduri,/ Adâncit îmbla atunce/ El în grijă și pe gânduri;/ El purta în gându-i nurii,/ Ochii mari, zâmbirea gurei,/Și îmblând prin codrii mari.”[30].

Un an a locuit în castelul frumoasei, sperând că va putea să o aibă, dar în final se convinge: de zădărnicia visului său:„ De dorința lui aprinsă,/ Ce-a rămas neîmplinită,/ El un an trăi la dânsa/ Cu viața-i mistuită;/ Dar pierind chiar din picioare,/ Pierzând mintea care-l doare,/ Dup-un an se-ntoarce iară/ L-a lui casă râzătoare/ Și la dulcea-i nevestioară.[31]. Acest episod amintește de scena în care Odiseu a locuit pentru un an în insula Aeaea, la magiciana Circe, diferența fiind că acolo apare o iubire implinită, binecuvântată chiar cu un copil, Telegonus.

Acceptându-și cruda condiție de om simplu, se întoarce acasă, dar nimic nu îl mulțumea: „ Dară vai! cum îi părură/ De urâte toate cele.”[32], motiv pentru care alege să se

[22]Vezi idem, *ibidem*, p. 137.
[23] Vezi idem, *ibidem*, p. 138.
[24] Vezi idem, *ibidem*, p.138.
[25] Vezi Mihai Eminescu, *Poezii*, p.138.
[26] Vezi idem, *ibidem*, p.138.
[27] Vezi Melanie Dulong, *Op.cit*, .p. 22.
[28] Vezi idem, *ibidem*, p. 139.
[29] Vezi idem, *ibidem*, p. 139.
[30] Vezi idem, *ibidem*, p. 138.
[31] Vezi idem, *ibidem*, p. 140.
[32] Vezi Mihai Eminescu, *Poezii*, p. 141.

retragă, înțelegând că aspirase la ceva imposibil: „Trist, retras, rănit de moarte,/ S-ar fi-ntors l-acea frumsețǎ,/ Dar știa ce crudă soarte/ Are-eterna-i tinereță.”[33].

În final, nu mai suportă suferința ce îi invadase sufletul pierind ucis de frustrate: „ Lângezind în gând și-n fire,/ În muri triști de mânăstire/ Ș-a închis chipu-i pierit,/ Ș-adâncit în amintire/ Și-n amor, el a murit.”[34].

În tradiție socratică, arhetipurile sunt îngropate în amintire, idee preluată de întregul esoterism alexandrin. Obiectul iubirii lui Miron nu mai este frumusețea percepută prin simțuri, el însuși dispărând din lumea fenomenală (“chipu-i pierit”) și contopindu-se cu frumusețea fără trup a Afroditei uranice descoperită în subconștient, în memorie.

Atât în basmul *Făt Frumos din lacrimă*, cât și în *Miron și frumoasa fără corp*, femeia apare în ipostază gnostică; în cel dintâi, Ileana e descrisă ca o emanație a luminii lui Dumnezeu (ca în textele descoperite la Nag Hammadi), iar în cel de al doilea, ca ipostază a Miresei lui Isus, eonul divin care îl atrage pe Miron în comuniune (amor) în spirit.

În cartea sa, *The Gnostic Notebook: Volume One: On Memory Systems and Fairy Tales*, Timothy James Lambert lansează ipoteza că basmele Fraților Grimm nu ar fi fost culese din tradiția orală ci scrise în conformitate cu instrucțiunile din cea mai veche carte de retorică, *Ad Herennium*, și conținând sofisticate forme de încriptare. Basmele lui Eminescu au o asemenea complexă structură semantică, interpretarea lor necesitând apelul la mai multe nivele de sens[35].

BIBLIOGRAPHY

Arlaud, Laurence, *Il était une fois Des femmes, Des hommes, Des contes*, Mémoire de fin dóétudes dirigé par Isabelle Garcin-Marrou et Isabelle Harre, Institut dóÉtudes Politiques de Lyon, Année universitaire 2004-2005, articol disponibil online la http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2005/arlaud_l/pdf/arlaud_l.pdf , accesat pe 30.10.2019.

Brasseur, Sarah, *Les identités féminines dans le conte traditionnel occidental et ses réécritures : une perception actualisée des élèves*, în: *HAL Archives ouvert. fr.*, Education, 2013, articol disponibil online la https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00862180/document, accesat pe 20.10.2019.

Brettenbach, Nancy, *Place de la femme dans le conte*, articol disponibil la https://www.icem-freinet.fr/archives/educ/78-79/4/37-41.pdf, accesat pe 10.11.2019.

Chatelain, Nathalie*, Le Conte de fées en Europe à la fin du xix^{e} siècle. Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle,* thèse de Doctorat sous la direction de Mme Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, Nancy 2, 2005, articol disponibil la https://www.fabula.org/lht/6/chatelain.html, accesat pe 24.11.2019.

Dulong, Melanie*, corps de femmes et contes de fées: une étude de « la femme de l'ogre» de pierrette fleutiaux, et peau d'âne de christine angot*, Université du Québec à Montréal, 2011, articol disponibil online la https://archipel.uqam.ca/4328/1/M12266.pdf , accesat pe 25.10.2019.

Eminescu, Mihai, *Basme și nuvele,* București, Editura Prestige, 2014.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2008.

Evola, Julius, *Metafizica sexului*, Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2006.

[33] Vezi idem, *ibidem*, p. 141.
[34] Vezi idem, *ibidem*, p. 141.
[35]Vezi Timothy James Lambert, *The Gnostic Notebook: Volume One: On Memory Systems and Fairy Tales (Volume 1)*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

Jana, Coryn¸ *Les différents visages du personnage féminin dans les contes de fees*, în *Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van Master in de taal- en letterkunde Frans*,Universiteit Gent, 2016, articol disponibil online https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/304/042/RUG01-002304042_2016_0001_AC.pdf ,accesat pe 01.11.2019.

Mackenna ,Stephen and Page, B. S, *Plotinus the six enneads*, articol disponibil online la http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/02040270,_Plotinus,_The_Six_Enneads,_EN.pdf, accesat pe 28.10.2019.

Lambert, Timothy James, *The Gnostic Notebook: Volume One: On Memory Systems and Fairy Tales (Volume 1)*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

Walde, Von, Urban C. ,*Gnosticism, Docetism, and the Judaisms of the First Century*, London, Bloomsbury, p. 157-158.

CARAGIALE'S INFLUENCE ON THE ROMANIAN POSTWAR DRAMATURGY

Alin Serafim Ştefănuţ
PhD Student, University of Oradea

Abstract: The aim of the present paper is to underline how the Romanian postwar dramaturgy takes shape under the influence of one of the most important writers belonging to the Romanian literary canon, I. L. Caragiale. Disfavored by the political regime installed in Romania after the Second World War, Caragiale cannot be denied as a playwright, reason for which there will be written plays that recall the fictional universe, uniquely created by Eminescu's contemporary. Moreover, there are eluded the elements that imply a contradiction to the direction imposed at national level, even to the international one, if we take into consideration Eastern Europe. The intention of the paper is to recall the elements borrowed from Caragiale by the most representative playwrights during the postwar period. Characters, atmosphere, conditions and even fictional universes are brought back and reinvested with new meanings so that to bring the mere impression of continuity at the level of the Romanian dramaturgy.

Keywords: Caragiale, postwar dramaturgy, influences, recovery, character

Dintre toate continentele ce alcătuiesc opera caragialiană, atât de diverse prin natura lor, dramaturgia a generat cele mai fertile comentarii critice şi s-a dovedit a fi principalul vector în asigurarea perenităţii unuia dintre cei mai importanţi scriitori ai literaturii române. Caracterul histrionic al temperamentului lui Caragiale, dublat de plăcerea de a-şi juca propriul rol, s-a prelungit inevitabil şi la nivelul creaţiei literare, motiv pentru care reacţiile suscitate în rândul exegeţilor au fost adesea divergente, sinuozitatea definind cel mai bine o traiectorie a receptării critice dificil de anticipat. În vreme ce anumite aspecte, considerate adevăruri imuabile, s-au estompat în timp, altele, adesea privite cu reticenţă sau chiar neglijate de critică, ajung să ocupe prim-planul examenului critic, într-un efort constant şi himeric de epuizare a posibilităţilor de interpretare al căror obiect îl reprezintă opera autorului comediei *O scrisoare pierdută*. Radiografia societăţii româneşti propusă de Caragiale nu a fost unanim acceptată, reproşurile îndreptându-se înspre caracterul caricatural al universurilor schiţate, înspre carnavalescul ce pare a străbate porii întregii opere în însăşi intimitatea fiinţei sale, alături de o lipsă reală de aderenţă la specificul spiritualităţii româneşti.

Contestarea scriitorului I. L. Caragiale, mai ales a dramaturgului, s-a produs încă de la primele reprezentări ale comediilor sale, redactate în a doua etapă a creaţiei - 1878 - 1885 -, potrivit periodizării realizate de Nicolae Manolescu[1]. Această blamare a autenticităţii şi a valorii comediilor caragialiene a generat una dintre cele mai cunoscute luări de poziţie din istoria receptării critice a operei autorului *Năpastei* şi îi aparţine mentorului Junimii, Titu Maiorescu. Acesta surprinde esenţa comediilor lui Caragiale şi recunoaşte în ele „un adevărat început de literatură dramatică naţională, independentă". Asemenea articolului consacrat poeziilor eminesciene, cel care îşi ia ca obiect de studiu comediile lui Caragiale se încheie memorabil, deşi implică o condiţie. Potrivit criticului junimist, comediile, „dacă au viaţa lor organică, vor avea şi puterea de a trăi"[2]. Timpul scurs de la publicarea articolului, aproape un secol şi jumătate, şi multiplele examene critice la care a fost

[1] În articolul despre opera lui Caragiale, din *Istoria literaturii române pe înţelesul celor care citesc*, p. 62, Nicolae Manolescu identifică patru etape ale scrisului caragialian: prima - 1873 – 1877 – este consacrată prozei umoristice, cea de-a doua – 1878 – 1885 – teatrului, cu excepţia dramei *Năpasta*, a treia – 1889 – 1904 este consacrată nuvelelor şi schiţelor, fiind urmată de „anii berlinezi" – 1904 – 1912 – dominaţi de poveştile orientate.

[2] Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în Titu Maiorescu, *Opere, I. Critice*, Ediţie îngrijită, cronologie, note şi comentarii de D. Vatamaniuc, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2005, p. 587.

supusă opera de-a lungul vremii, în epoci diferite, sunt indicatori eficienți în privința organicității și a perenității creației caragialiene.

Discursul critic determinat de opera autorului comediei *O noapte furtunoasă* a cunoscut o evoluție considerabilă în timp, punctată de reevaluări spectaculoase, precum cele ce îi aparțin lui Gelu Negrea, deschise de un eseu consacrat celei mai cunoscute comedii a lui I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, intitulat, sugestiv, *Anti-Caragiale* (2001). O întreagă moștenire critică este pusă cu îndrăzneală sub semnul îndoielii, tocmai pentru a repune în valoare textul în sine, opera și nu comentariul critic.

Perioada postbelică a însemnat pentru literatura și cultura română o schimbare radicală de perspectivă, o negare a valorilor consacrate, alături de emergența unor pseudovalori impuse arbitrar, prin voința partidului unic. Criteriul estetic pentru care militase Titu Maiorescu este negat pentru a face loc criticii care valorifica opera literare sub aspectul funcționalității sale. Se ridică însă problema moștenirii literare, prezentată adecvat de Liviu Malița în *Literatura eretică: texte cenzurate politic între 1949 și 1977*[3]. Criticul subliniază caracterul acut al ereditații literare, resimțit de regimul oficial, ca urmare a rupturii bruște de tradiția locală. Urmări ale epurărilor culturale, menționate de critic, sunt sălile de teatru aproape goale și librăriile cu stocuri imense de cărți care nu interesau publicul larg. Se impune reinventarea tradiției și restabilirea legăturilor cu trecutul, însă realizată selectiv, astfel încât să corespundă intenționalității noii ordini sociale. Urmarea firească a acestei stări de fapt o reprezintă redescoperirea literaturii valoroase, prin retipărirea operelor clasicilor, ale lui Mihai Eminescu și I. L. Caragiale, dar nu numai, în ediții de *Opere alese*. Din creația acestuia din urmă sunt valorificate comedia *O scrisoare pierdută* și volumul *Momente și schițe*[4], dovezi evidente ale unei recuperări efectuate cu un ochi critic, vigilent la respectarea direcției trasate pe linie de partid. Este editat, de asemenea, un volum ce ar surprinde concepția estetică a lui Caragiale despre arta realistă, constituit pe baza diverselor articole și cronici teatrale publicate de marele clasic, *Despre teatru*, apărut în 1957, sub îngrijirea lui Simion Alterescu.

Valoarea construcțiilor dramatice caragialiene nu poate fi contestată sau diminuată de schimbarea regimului politic, produsă începând cu 23 august 1944. Interesul față de operă nu poate fi anulat, însă poate fi canalizat într-o anumită direcție, astfel încât să răspundă comanditarului politic și constantelor sale nevoi de justificare a ideologiei și de ancorare a sa într-un *illo tempore* pe care este conștient că nu îl posedă, dar pe care îl imaginează și îl propovăduiește intens, indiferent de domeniul la care se referă. Eugen Ionescu surprinde, pertinent, relația politicului cu arta teatrală, al cărei reprezentant canonic este prin excelență I. L. Caragiale. Potrivit autorului *Lecției*, „politicienii nu vor ca activitatea teatrală să fie dezinteresată și gratuită; ei nu suportă ca ea să fie liberă și să le scape”[5]. Opinia își dovedește pe deplin viabilitatea dacă o raportăm la perioada postbelică, când întreaga Europă de Est ajunge să respire în ritmul impus de comunismul triumfător. Ca rezultat al acțiunilor de recuperare a trecutului și de creare a unei tradiții literare, Caragiale va fi oficiat. Nu interzis, ci transformat într-un simbol al luptei pentru eliberare a claselor de jos. Dramaturgul este atracțios pentru ideologie și datorită tipurilor umane pe care le aduce în scenă, preocupate, majoritatea dintre ele, de politică[6]. Acesta devine o adevărată obsesie și ajunge să le subjuge existența, cum se întâmplă în cazul conului Leonida și a conei Efimița sau în cel al personajelor din *O scrisoare pierdută*.

În perioada postbelică regimul politic este cel care recreează identitatea și universul operelor cagarialiene. Omul, autorul din spatele operei, este cel creat de regimul politic și nicidecum cel care a existat în realitate și care se dovedește o adevărată piatră de hotar insurmontabilă. Soluția o reprezintă îngroșarea până la caricatură a liniilor care servesc intenționalitatea regimului politic în

[3] A se vedea Liviu Malița, *Literatura eretică: texte cenzurate politic între 1949 – 1977*, Editura Cartea Românească, București, 2016, pp. 298 – 299.
[4] *Ibidem*, p. 299.
[5] Eugen Ionescu, *Note și contranote*, traducere și cuvânt înainte de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 2011, p. 17.
[6] Eugen Ionescu, în lucrarea amintită, p. 174, notează că „eroii lui Caragiale sunt nebuni după politică” și îi numește fără reticență „cretini politici”, subliniind, ca efecte concrete ale acestei obsesii, deformarea limbajului și trădarea prietenilor în interesul partidului și al țării.

defavoarea adevărurilor operei și ale vieții, așa cum au fost ele. Mecanismul de interpretare realist-socialist accentuează exagerat dimensiunea satirică a creațiilor caragialiene în defavoarea dimensiunii dominate de comic, rezultatul fiind o receptare inadecvată, manipulată politic. Caragiale nu este valorificat ideologic prin comediile sale, cât mai ales prin personalitatea sa, prin latura sa umană, de care regimul putea dispune fără limitări, imaginând o cu totul altă existență a autorului, una care să întrupeze dezideratul de ordin ideologic, în care scriitorul este puternic angajat politic, alături de cauza socialistă. Caragiale ajunge a fi personaj în creații realist-socialiste ale epocii, precum piesa lui Camil Petrescu, comandă politică evidentă, *Caragiale în vremea lui*, redactată în 1955 și publicată în 1957, „falsificată ideologic", după cum remarcă pertinent Angelo Mitchievici[7], sau *Procesul lui Caragiale* (1962), comedie în șase acte scrisă de Mircea Ștefănescu. De asemenea, în 1962, revista *Teatrul* îi dedică în întregime un număr aniversar, cu ocazia comemorării a 50 de ani de la moartea scriitorului. Se poate constata un efort susținut de canonizare a „celui mai mare dintre autorii dramatici necunoscuți", cu formula lui Eugen Ionescu[8], chiar și în vremea realismului socialist, însă imaginea omului Caragiale și semnificațiile universurilor conturate de el sunt deturnate, astfel încât să sugereze perfecta sa adeziune la dogma comunistă. Se cunosc discuțiile purtate în redacția *Vieții românești* în legătură cu prima dintre cele două piese amintite, al căror personaj este Caragiale. Obiecțiile sunt numeroase și sunt formulate de pe pozițiile ideologiei care trebuie să se regăsească în întreaga literatură creată după 23 august 1944. Lui Camil Petrescu i se cere să rescrie viața lui Caragiale, receptat ca reprezentant al realismului critic, chiar dacă acest act presupune imaginarea unor situații lipsite de verosimilitate, fără legătură cu concretul realității autorului *Scrisorii piedute*, criteriul primordial fiind cel ideologic.

Dicționarul explicativ al limbii române, varianta on-line, reține ca prime definiții ale termenului *canon* următoarele: „regulă, normă bisericească; tipic; normă, regulă de conduită. Ansamblul cărților sfinte acceptate de Biserică"[9]. Raportarea la canon, în timpul regimului politic comunist, înglobează toate sensurile amintite anterior, cu substituirea evidentă a instituției Bisericii. Locul acesteia este luat de partidul unic și de structurile sale, care aspiră la hegemonie prin realizarea unei democrații în care puterea este a proletariatului. Listă selectivă de opere reprezentative, canonul aparține inevitabil unei anumite epoci, marcată de anumite direcții de gândire și de percepere a vieții. Prin stabilirea unui canon ocifial se impun principiile de creație pe care trebuie să le urmeze scriitorii realist-socialiști, cei care doresc să se alăture cauzei celor mulți. Exemplaritatea operelor reținute de canon are drept consecință directă, în cazul curentului oficial de creație acceptat de comunism, crearea unor texte literare lipsite de valoare, șablonarde, trunchiate pe patul procustian al doctrinei, după cum remarcă și Angelo Mitchievici[10]. Mecanismele de triere a textelor nu țin cont de criteriul estetic, ci răspund unei urgențe de ordin ideologic, accea de a educa masele, de a realiza propaganda cât mai repede, în cât mai multe medii, astfel încât să poată fi regăsită la nivelul întregului sistem utopic teoretizat de Karl Marx și pus în funcțiune în uzinele intelectuale ale URSS-ului. Manipularea este evidentă și se realizează prin intermediul tuturor organelor oficiale de control subordonate puterii. Canonul dramatic al realismului socialist este dominat de voci care astăzi s-au estompat aproape complet, până la extincție, a căror texte sunt amintite mai ales ca mostre în legătură cu o perioadă în care adevărul nu putea fi rostit până la capăt. Ierarhia literară postbelică este croită după chipul și asemănarea partidului unic, fără a lăsa loc de interpretări.

Aurel Baranga și Horia Lovinescu sunt doi dintre dramaturgii români de prim rang ai perioadei posteblice, afirmați în plin proletcultism, autori ai unor texte dramatice aservite politic, care încearcă și pe alocuri chiar reușesc să își creeze filiații cu literatura dramatică valoroasă românească, europeană și chiar americană. Emergența lor în câmpul literelor, fie el cel al realismului socialist, trebuie justificată prin scris, prin aflarea unor predecesori valoroși, care să contribuie la ridicare edificiului celor doi scriitori oficiali. Dacă în cazul lui Horia Lovinescu

[7] Angelo Mitchievici, în Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Comunism inc.: istorii despre o lume care a fost*, p. 37.
[8] Eugen Ionescu, *op. cit.*, p. 172.
[9] https://dexonline.ro/definitie/canon
[10] A se vedea Angelo Mitchievici, în *op. cit*, p. 19.

contextul familial și ereditatea sunt factori de continuitate și, în același timp, de ruptură, date fiind relațiile regimului cu Eugen Lovinescu și cu fiica acestuia, Monica Lovinescu, în cazul lui Aurel Baranga originea sănătoasă nu este suficientă pentru a-l valida ca scriitor. Mai mult, trebuie creată impresia de continuitate la nivelul creațiilor, pe principiul vaselor comunicante, până în contemporaneitatea controlată de regimul comunist. Astfel, autorul *Mielului turbat* aspiră în mod ostensibil la statutul de fiu spiritual al lui I. L. Caragiale, de urmaș legitim al acestuia în domeniul dramaturgiei, în special în cel al comediei. Autori și ai unei literaturi de partid, dramaturgii oficiali ai canonului realismului socialist românesc devin inevitabil „ingineri de suflete", transmițători ai ideologiei, vene prin care propaganda ajunge din creierul reprezentat de partidul unic la masele care trebuiau aservite complet.

Piesa care i-a adus lui Aurel Baranga notorietatea în teatru o reprezintă *Bulevardul Împăcării*, pastișă palidă realizată în funcție de dogmatismul artistic al deceniului șase după celebra comedie a lui I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*. Personajele, limbajul lor, anumite situații, comicul fac transparent apelul la scrierea marelui clasic, însă scrierea în sine este una minoră chiar și pentru proletcultism. Mircea Ghițulescu vede în *Bulevardul Împăcării* o comedie electorală „în descendența lui Caragiale și a intermediarilor săi: Mușatescu (Escu) și Mircea Ștefănescu (*Nepotul domnului Prefect*)" în care intenția de caragializare atinge „detaliul de replică și de limbaj"[11].

Volumul de teatru al lui Aurel Baranga, apărut în anul 1978, la Editura Eminescu, include zece piese și se deschide, nu întâmplător, cu *Bulevardul Împăcării*, deși cronologic aceasta nu este prima comedie scrisă de autorul realist-socialist[12]. Intenția de a-și plasa creația dramatică în descendența operei caragialiene este evidentă, însă ansambul imaginat de dramaturgul proletcultist nu rezistă, cel puțin nu așa cum îl concepuse el, strivit fiind de greutatea valorică a antecesorului. Îi lipsește organicitatea, în ciuda similitudinilor în ceea ce privește universul schițat: acțiune ce se petrece în capitala unui județ de munte, personaje angrenate cu întreaga ființă în lupte politice pentru ocuparea unui loc de deputat, respectiv de „consilier comunal" al unui oraș de provincie. Despărțirea de Caragiale se realizează prin prisma finalului, care propune o altă soluție a luptei decât cea imaginată de marele clasic. În piesa lui Aurel Baranga, ca urmare a intereselor materiale, soluția nu o reprezintă alegerea unui membru al partidelor mari antrenate în alegeri, ci crearea unui al treilea partid și impunerea unuia dintre membrii săi în funcția propusă, scopul său fiind acela de a realiza „Bulevardul Împăcării", proiect care încă nu și-a găsit concretizarea, dar care promite câștiguri substanțiale politicienilor abili, care au cumpărat clădirile și terenurile pe unde va trece noul bulevard. Exproprierile se vor face din banii publici, iar beneficiarii vor fi politicienii care își vor spori veniturile ca urmare a „ingeniosului" plan pus la punct. Criticul realist-socialist Traian Șelmaru remarcă dimensiunea liliputană a personajelor din *Bulevardul Împăcării* și, chiar dacă observația este formulată dubitativ, exprimă esența raportului universului imaginat de Baranga cu grandoarea ansamblului arhitectural creat cu meticulozitate de marele clasic[13]. Îl depășește însă prin cinism și prin ferocitatea caricaturală a forțelor antrenate în lupta politică. Uciderea oamenilor, inventarea unor epidemii, închiderea căilor de acces către oraș sunt tot atâtea fațete ale grotescului ce stăpânește un paradis distopic, de care politicienii pot dispune fără cea mai mică restricție, indiferent care ar fi natura acesteia. Comentariul critic al lui Traian Șelmaru subliniază, partinic, asemănările dintre atitudinile celor doi dramaturgi în privința viziunii „realiste a lumii", privită ca o încununare a ideologiei oficiale.

Referindu-se la personajele comediilor lui Caragiale, Eugen Ionescu le consideră „niște exemplare umane degradate în așa măsură încât nu ne lasă nicio speranță"[14]. Afirmația își dovedește viabilitatea și dacă o raportăm la personajele pe care le aduce în scenă Aurel Baranga, unul dintre stegarii realismului socialist în teatru, în „pamfletul satiric într-un act" *Bulevardul împăcării*. Caricaturi umane, personajele lui Baranga ilustrează josnicia politică, oportunismul care întrece

[11] Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, ed. Ioan Cristescu, ediția a II-a, Editura Tracus Arte, București, 2008, pp. 374 – 375.
[12] Aurel Baranga, *Teatru*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1978.
[13] A se vedea Traian Șelmaru, în Aurel Baranga, *Teatru,* vol.I., p. 7.
[14] Eugen Ionescu, *op. cit.*, p. 173.

orice limită a puterii de imaginație. Dacă în piesa lui Caragiale lupta politică se duce pentru un scaun de deputat, în piesa lui Baranga lupta politică a căzut în derizoriu, întrucât miza este una minoră, reprezentată de un loc în consiliul unui oraș de provincie. Personajele din pamfletul lui Baranga vor să parvină, iar dacă acest fapt implică înfrângerea politică, sunt decise să și-o asume în schimbul atingerii unor interese de ordin pecuniar. Universul schițat de autorul *Mielului turbat* este unul iremediabil viciat, în care crima, unealtă a luptei politice, își pierde însemnătatea ontologică. Contează mai puțin victimele concrete, prim-planul acțiunilor fiind reprezentat de atingerea scopurilor de ordin material ale unor personaje ce săvârșesc o serie de acțiuni incalifibabile cu seninătatea relatării unui fapt banal. Demn de un oarecare interes este personajul feminin al pamfletului lui Baranga, Cleo Vergotty, pretinsă urmață a Joițicăi, pe care o depășește prin luciditate și puterea de a anticipa direcția societății după alegeri. Ei îi aparține planul prin care sunt cumpărate toate imobilele de pe partea stângă a străzii care va deveni bulevard. Și tot ea are „apriga dorință a conservării clanului – ca simbol al puterii", după cum remarcă Romulus Diaconescu. Neglijabilă astăzi din punct de vedere artistic, piesa lui Baranga este grăitoare în privința eforturilor de a se plasa în descendența unui nume de referință al literaturii române.

Fără a fi unicul dramaturg postbelic din literatura română care își plasează creația dramatică în descendența spirituală a comediilor lui Caragiale, Baranga este, în sine, un caz demn de atenția celor interesați de modul în care se raporta un scriitor realist-socialist la mentorul său. Conceperea volumului de teatru din 1978 este sugestivă în acest sens, însă nu are resursele de a se ridica la valoarea comediilor caragialiene, iar o îmbogățire, a lor, viabilă din punct de vedere artistic, fie și în alt registru și context social și politic este exclusă, date fiind perfecțiunea lor și locul pe care și l-au cîștigat în mentalul colectiv. Eroarea este una de percepție, întreținută de partidul unic, care aspiră la recrearea întregii istorii a umanității. Desăvârșirea nu există dacă nu o dictează partidul prin organele sale, or în cazul anumitor opere lucrurile funcționează cu totul altfel, ca urmare a vieții pe care o respiră creația literară și o emană prin întrega sa ființă.

În concluzie, apelul la Caragiale și la opera sa vine să confere legitimitate unei literaturi efemere, profund viciată ideologic, care însă aspiră iluzoriu la eternizare. Saltul temporal se face atât în trecut, înspre o epocă dominată de personalitatea artistică a lui Caragiale, în dramaturgie, cât și în viitor, într-o încercare de proiecție a unor rebuturi literare pe ecranul atât de restrictiv al canonului literaturii române. Pretinși emuli caragialieni se întrec în perioada postbelică în a-și egala și chiar depăși maestrul prin textele create și chiar jucate pe scenă, sfârșind într-un epigonism steril, ușor de anticipat date fiind dimensiunea artistică a creației mentorului și obligativitatea respectării îngustimii viziunii asupra vieții, impusă de regimul politic.

BIBLIOGRAPHY

Baranga, Aurel, *Teatru*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1978.

Caragiale, I. L., *Despre teatru*, Ediție prefațată și îngrijită de Simion Alterescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.

Caragiale, I. L., *Teatru*, prefață de Mircea Iorgulescu, Editura Litera Internațional, București, 2010.

Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, ed. Ioan Cristescu, ediția a II-a, Editura Tracus Arte, București, 2008.

Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, traducere și cuvânt înainte de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 2011.

Maiorescu, Titu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Opere, I. Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005.

Malița, Liviu, *Literatura eretică: texte cenzurate politic între 1949 - 1977*, Editura Cartea Românească, București, 2016.

Manolescu, Nicolae, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Comunism inc.: istorii despre o lume care a fost*, Editura Humanitas, București, 2016.

Petrescu, Camil, *Caragiale în vremea lui; Procesul „Tovarăşului Camil”*, Editura Cheiron, București, 2014.

THE IMAGE OF THE WOMAN IN THE DJEBARIEN NOVEL- SILENCE AND REVOLT

Adelina-Elena Sorescu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Algerian women's condition during the colonization is the paramount topic defining Assia Djebar's literary vision. The francophone writer is preoccupied by the quest for female identity in a male-dominated and hostile society. One of her novels, L'amour, la fantasia, dwells upon this topic with emphasis on women's inner struggle between silence and dissent. The characters are stuck between two cultural codes: Algerian and French. The writer authentically depicts the clash between the two perspectives resulting in the universal expression of the violent events that marked the Algerian society. There are also some other convergent points to be analysed: women's condition in touch with colonial changes, social myths, alterity and interculturation.

Keywords: Algerian, women, inner struggle, interculturation

Le roman djebarien réactualise des expériences du passé individuel et collectif et vise l'impact de la lutte menée par le colonisateur français pour s'emparer du territoire algérien.

L'amour, la fantasia dépeint la société de l'Algérie sous colonisation française et s'arrête, en particulier, sur la condition de la femme algérienne. Le texte oscille entre le passé et le présent, entre Assia – la fillette et l'adolescente par rapport aux changements d'ordre social, et Assia – la femme de lettres. Ainsi, le roman fait alterner la réalité belliqueuse de son enfance aux épisodes autobiographiques. L'écrivaine escalade ses propres souvenirs à la recherche de son identité et son regard tourne vers le passé afin de reconstruire le présent.

Le récit englobe de forts accents culturels liés aux différences entre deux modes de vie: algérien et français. L'expérience personnelle s'intègre dans la mémoire collective de sorte que le texte varie des fragments autobiographiques et historiques. La souffrance et la misère collectives provoquent la même réaction de rejet par rapport au nouvel ordre. L'instance narrative se disperse en fragments qui réécrivent l'histoire vue avec les yeux de la femme algérienne. La force de sa parole découle de multiples symboles qui composent un vrai théâtre de guerre. Il y a la famine, les attaques inopinées, les fuites, les cris des enfants et les blessures des hommes dont le souci est de conserver les valeurs qui individualisent leur groupe social.

Le nom d'Assia Djebar est maintes fois associé à l'idée d'«écriture féminine» puisque l'écrivaine offre un point de vue différent sur les événements qui dominent la société algérienne et sur l'institution de la famille et le statut de la femme à l'époque.

> *Djebar transgresse les barrières qui obstruent les femmes d'Algérie dont elle fait partie et ainsi, met les femmes en mouvement dans différents contextes historiques et socioculturelles. (...) Elle insiste sur l'exercice de l'écriture féminine qui permettra*

aux femmes d'accéder aux possibilités de transformations et de changements nécessaires pour leur libération de la domination masculine[1]

Son œuvre se concentre sur la problématique de la femme dans le contexte historique de la colonisation française et représente aussi une quête identitaire dont les échos transgressent les contraintes spatiales et temporelles : *avec Assia Djebar nous pénétrons dans le monde fermé des femmes qui veulent s'en échapper pour conquérir l'espace dit masculin, à la recherche d'une identité et d'une reconnaissance (...)*[2].

Du silence à la révolte et vice versa

La parentèle est un microcosme dominé par des lois, des coutumes culturelles et religieuses qui sont ressenties comme des contraintes. Parallèlement, il y a les événements historiques et les éléments autobiographiques insérés par Assia Djebar dans son roman de sorte que la révolte intérieure trouve son écho dans l'émeute ou l'enfumade des tribus cachées dans les grottes.

Le premier contact de la fillette[3] arabe avec le monde extérieur se développe à l'école. Plus tard, l'adolescente est hantée par la *censure paternelle*. Son divertissement reste la correspondance amoureuse secrète avec des jeunes hommes. La femme est condamnée au silence et son activité se résume au foyer, aux enfants et aux devoirs religieux. Des *bribes de Coran récitées bien haut* par une aïeule, les *prières quotidiennes*, tout cela ressemble à un rituel strictement respecté par les femmes :

Cette présence, déjà d'outre-tombe, pousse les femmes à ne manquer aucune des prières quotidiennes. Dans la plus vaste des salles, proche de l'office, l'une coud ou brode tandis qu'une autre, courbée au-dessus du sol, trie vivement lentilles ou pois chiches, répandus sur des linges blancs étalés. Soudain cinq, six femmes se dressent, têtes et épaules entièrement enveloppées de voile, amincies, silencieuses, paupières baissées, à la fois raidies et affaiblies par la liturgie propritiatoire. Frêles fantômes, elles s'inclinent à plusieurs reprises, de haut en bas, en cadence...[4]

Même la manière de se mettre au lit témoigne un certain ordre: *adolescentes couchées l'une à côté de l'autre, en travers de l'antique lit familial*[5].

La narratrice évoque une lettre que son père avait envoyé à sa mère pendant leur jeunesse. Il s'est adressé directement à elle, par son nom, en dépit de la règle qui demandait que l'on utilise la

[1]Slahdji, Dalil, *Multilinguales* [En ligne], p. 234, 236
[2] Arezki, Dalila, *Romancières algériennes francophones*, p. 48
[3] Assia Djebar passe de la troisième à la première personne de sorte que *la fillette/la femme* peut être une telle arabe, la narratrice ou une aïeule. Il y a des fois où *la Ville Imprenable* (Constantine) est désignée comme une présence féminine : la ville ressemble à *une Orientale immobilisée en son mystère*. Alger est dite *la bien gardée.*
[4] Djebar, Assia, *L'amour, la fantasia,* p. 19
[5] Djebar, Assia, *op.cit.* p. 24

formule *la maison*. La réaction des femmes du hameau: elles *s'étaient écriées devant la réalité nouvelle, le détail presque incroyable*[6]. Il s'agit de la révolte devant une situation inconcevable pour une Algérienne.

La narratrice mise sur le parallélisme pour créer l'image d'un macrocosme où tout est possible. Les envahisseurs[7] sont des amants, l'affrontement de l'armée française et des rebelles qui refusaient le processus de colonisation devient une sorte de rendez-vous placé sous le signe de l' *aveuglement d'un coup de foudre mutuel*[8]. Ensuite, c'est le silence qui engloutit tout le paysage: *et le silence de cette matinée souveraine précède le cortège de cris et de meurtres qui vont emplir les décennies suivantes*[9]. Le trouble intérieur trouve son expression la plus aiguë dans les razzias et la lutte contre les ennemis, en général. Les femmes restent encore les prisonnières des rituels et des tabous sociaux dont elles cherchent à se libérer. Les adolescentes de la parentèle s'avèrent à une pratique à effet provisoire: envoyer des lettres d'amour aux jeunes hommes: *(...) la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance, écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration*[10]. Cependent, une d'entre elles refuse d'écrire à un inconnu. Ce refus naît de son silence – l'impuissance de riposter, et de sa révolte étouffée – l'impuissance de changer les choses.

Le parallélisme «guerre» - «amour» est souligné dans les épisodes dédiés au divers combats qui opposent les soldats français aux tribus révoltées :

> *Comme si, en vérité, dès le premier affrontement de cette guerre qui va s'étirer, l'Arabe, sur son cheval court et nerveux, recherchait l'embrassement : la mort, donnée ou reçue mais toujours au galop de la course, semble se sublimer en étreinte figée. (...) Dès ce heurt entre deux peuples, surgit une sorte d'aporie. Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable, qui laissent errer leurs fantômes dans l'un et l'autre des camps, par-dessus l'enchevêtrement des corps, tout cet été 1830 ?*[11]

Finalement, les deux grands thèmes visent toujours la figure féminine: la femme – source de la discorde qui entraîne la guerre; la femme – source de l'amour bienfaisant.

---

[6] *Ibid.* p. 57

[7] Le parcours de la littérature francophone algérienne est fortement liée aux événements historiques, notamment la colonisation de l'Algérie. Dans un contexte historique turbulent, les Algériens cherchent à affirmer leur identité, à préserver à tout prix les valeurs culturelles qui définissent leur structure, à consolider leur position devant les colonisateurs français (les envahisseurs) dont le but était d'implémenter un nouvel ordre et d'assimiler la population locale. Ce projet entraîne beaucoup d'événements qui ont marqué l'histoire du peuple algérien : la prise d'Alger (juillet 1830), razzias, insurrections, enfumades, la guerre d'indépendance (1954-1962).

[8] Djebar, Assia, *op.cit.* p. 17

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.* p. 67

[11] Djebar, Assia, *op.cit.*. p. 27,28

Les rapports ou les mémoires des généraux français qui ont dirigé les armées contre les Algériens représentent autant de sources pour créer une image ample de la guerre algéro-française. La femme oscille elle-même entre le rôle de la mère, de l'épouse, de la victime de l'histoire et de l'héroïne. Parfois, elle fait preuve d'une malice extrême envers l'ennemi, expression de sa révolte intérieure:

> *Ces deux Algériennes – l'une agonisante, à moitié raidie, tenant le coeur d'un cadavre français au creux de sa main ensanglatée, la seconde, dans un sursaut de bravoure désespérée, faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée – cex deux héroïnes entrent ainsi dans l'histoire nouvelle. (...) Image inaugurant les futures «mater dolorosa» musulmanes (...)*[12]

L'Algérienne et la Française – rencontre de deux mondes différents

La femme algérienne et la Française représentent deux codes empreints de valeurs différentes. Les efforts de la deuxième de s'intégrer dans la communauté du hameau[13] semblent ridicules et deviennent une source d'ironie. L'épouse du gendarme français est présentée par contraste avec *la mère des filles cloîtrées* :

> *Elles s'observaient debout face à face, la silhouette large, volumineuse de la Bourguignonne devant celle menue, sèche, presque musclée de l'Arabo-Berbère… La Française finissait par tendre gauchement le bras et avancer la main ; l'autre se haussait en sautillant dans son large saroual, ses draperies de corsage et les franges de la coiffe secouées, et, malgré le bras tendu, elle plantait deux baisers rapides sur chaque épaule de la Française*[14]

Les Algériennes éprouvent de la curiosité envers les Françaises tandis que celles-ci témoignent une certaine stupéfaction par rapport aux coutumes du hameau. S'approprier des habitudes européennes signifie perdre son authenticité, voire trahir les valeurs morales et sociales de son peuple. Cela crée une double révolte : la frustration de ne pas comprendre la culture de l'Autre (le colon) et la tension qui résulte du non-dit, car les Algériennes n'osent pas exprimer fermement leur opinion.

Les remarques de quelques parentes évoquent le contraste entre deux cultures qui cherchent à s'embrasser :

> *On peut quand même faire les choses «à la française» ! Naturellement pas, Dieu nous assiste, sortir sans voile, ni porter la jupe courte et se montrer nue devant tous, mais*

[12] *Ibid.* p. 31
[13] *Groupe d'habitations rurales situées à l'écart d'un village et administrativement rattachées à une commune.* (cf. Ortolang, https://www.cnrtl.fr/definition/hameau , consulté le 29/11/2019)
[14] *Ibid.* p. 34

dire bonjour comme elles, s'asseoir comme elles sur une chaise, pourquoi pas ? Dieu nous a créées aussi, non ?...[15]

Le processus de colonisation de l'Algérie mise sur l'établissement d'un lien avec la civilisation européenne. Au niveau de la rencontre des deux femmes, c'est le même phénomène qui se produit: la Française inspire à l'Algérienne une perspective moderne d'agir dans l'espace social. Il y a donc une tendance d'interculturation par l'essai d'assimilation des valeurs de l'Autre ou par la réceptivité à tout ce qui est nouveau.

Le contact avec les pratiques sociales des Françaises fait surgir beaucoup de questions. Les femmes algériennes habituées à une attitude plus sobre, éprouvent une sorte de curiosité insidieuse puisque c'est leur révolte qui cherche son propre « langage ». De l'autre côté, il y a les Françaises, audacieuses, confiantes, désinhibées, soumises au regard vigilent et curieux des Algériennes, réunies par une complicité mutuelle:

Elle [Marie-Louise, fille du gendarme français] s'asseyait sur une chaise ; elle croisait une jambe sur l'autre, malgré sa jupe courte. Le cercle des femmes se mettait à considérer sans discrétion les moindres détails de sa mise, en faisant de légers commentaires à mi-voix.[16]

Les remarques des Algériennes annoncent une révolte assoupie dont la manifestation discursive relève de l'indignation :

Toutes les Françaises ne viennent pas de Paris, affirmaient les commères. (...) Si ensuite elles se civilisent, c'est parce qu'elles trouvent ici force et richesse. Car les lois sont pour elles, pour leurs mâles, pour leurs fils ![17]

Le silence commence à faire place aux propos directs, à la réalité dure qui prive la société algérienne. La condition des femmes libres s'oppose aux contraintes subies par les Algériennes. La seule manifestation déclarée de leur révolte est représentée par les chants à message religieux.

La fille du gendarme français s'affiche avec son fiancé sans se soucier de la stupéfaction ou des commentaires désapprobateurs des Algériennes du hameau. Le seul acte qui rapproche les deux typologies est la mime qui témoigne de l'impuissance de se rallier aux mœurs des colons. Les adolescentes algériennes *cantonnées* dans leur demeure ont l'occasion de voir une femme donner un tel spectacle avec son fiancé, l'officier. Et la mime équivalente à une prise en dérision des gestes de tendresse, c'est leur manière de riposter. Les femmes algériennes qui mènent une existence stérile dans l'espace familial aspirent à une liberté de s'exprimer pareille à celle des Françaises. Devant cette impossibilité de l'acquérir, elles éprouvent de la frustration – autre facette de la révolte. Selon

[15] Djebar, Assia, *op.cit.* p. 34
[16] *Ibid.* p. 36
[17] *Ibid.* p. 39

l'expression d'Alexis de Tocqueville, *la fusion de ces deux populations est une chimère (...)*[18]. L'historien Pierre Montagnon remarque la même chose dans son *Histoire de l'Algérie*: *en ces décennies françaises, le pays se transforme et se développe profondément mais, en dépit des apparences, il ne se francise pas dans les coeurs.*[19]

La femme - *la fantasia*

La fantasia c'est l'illusion de la résistance d'Alger contre les ennemis. La victoire des Français au mois de juillet 1830 (capitulation de la ville d'Alger) désigne *la gloire du séducteur, le vertige du violateur*[20]. La conquête réaffirme la supériorité du colonisateur. *De toute façon, s'impose, au-dessus de ce monde « indigène » le mythe du Français racialement supérieur, lequel porte la marque du nationalisme français*[21].

L'attitude silencieuse des femmes devant les ennemis inspire du mépris – autre facette de leur révolte. Au niveau textuel, cela entraîne des significations plurielles. Le mot *exécuter* fait référence aux ordres reçus par les armées ou à la situation de sept femmes tuées à cause d'avoir proféré des injures aux soldats français (la razzia du 1er novembre 1840). Pour le capitaine Bosquet, c'est un vrai plaisir de soumettre le territoire par la force.

Toute optique sur la condition des femmes change proportionnellement aux événements guerriers:

> *Les femmes prisonnières ne peuvent être ni spectatrices, ni objets du spectacle dans le pseudo-triomphe. Plus grave, elles ne regardent pas. (...) elles ne se protègent pas seulement de l'ennemi, mais du chrétien, à la fois conquérant, étranger et tabou! Elles se masquent toutes comme elles peuvent, et elles le feraient avec leur sang, si besoin était...*[22]

La femme peut devenir une combattante ou une héroïne qui s'adonne à la gloire éternelle. Par extrapolation, elle devient *une Algérie-femme impossible à apprivoiser*[23]. Les ennemis sont *les amants funèbres*[24]. Les actions des armées françaises visent l'assujettissement : les menaces, les razzias, les incéndies des villages. Toutefois, Alexis de Tocqueville admet: *les Arabes que nous cherchions souvent à vaincre et à soumettre, mais jamais à gouverner*[25].

---

[18] De Tocqueville, Alexis, *De la colonie en Algérie,* p.142
[19] *Ibid.*, p.184
[20] Djebar, Assia, *op.cit.* p. 67
[21] Meynier, Gilbert, dans la revue *Insaniyat* https://journals.openedition.org/insaniyat/14758#quotation

(consulté le 23/07/2019)

[22] Djebar, Assia, *op.cit.* p. 83
[23] *Ibid.* p. 84
[24] *Ibid.*
[25] De Tocqueville, Alexis, *op.cit.* p.42

L'occurrence du mot *silence* dans la deuxième partie du roman (*Les cris de la fantasia*) nous place devant une autre instance : une sorte de présence terrible, un frisson inquisiteur qui commence à maîtriser non seulement les gens, mais aussi les environs.

C'est une *fantasia indigne* qui entraîne les vainqueurs et les vaincus dans une guerre infernale. Suite à la défaite, les femmes représentent le butin des armées françaises. La terreur provoquée par les ennemis s'empare du paysage et des gens. La sœur voit son frère mourir. La mère voit ses enfants souffrir. L'épouse voit son mari périr. Le rôle de la Femme varie avec les hypostases de la Guerre. Et sa révolte est suscitée par son impuissance devant ce chaos interminable. Les propos d'une aïeule, la peur générale, les soupirs des enfants se dispersent dans l'univers sourd à l'affliction de l'être humain.

La femme - protagoniste de sa propre vie

Les personnages féminins du roman djebarien sont associés aux grands événements de la vie – le mariage et l'enterrement – dont le mystère c'est le poids aux épaules de l'humanité. La foi coranique reste le point central de l'existence algérienne. Ce qui caractérise l'Alger, selon Pierre Montagnon : *vide culturel mais ferveur religieuse*[26]. L'année de la prise d'Alger coïncide avec la naissance de la fille du *caïd*[27], Si Mohamed Ben Kadrouma. Le même jour, le mère de la fille est morte. Les coïncidences apparentes relèvent d'un symbolisme plus profond. Il y a des lois qui gouvernent cet univers clos dont la femme reste une figure centrale.

La cérémonie de mariage est fastueuse et tout le monde semble partager la joie des jeunes mariés. On admire les vêtements de la femme, sa robe et les bijoux scintillants. Selon Roland Barthes, *le grand mariage répond à la fonction ancestrale et exotique de la noce : il est à la fois potlatch entre les deux familles et spectacle de ce potlatch aux yeux de la foule (...)*[28]. Depuis ce moment, il n'y a plus l'homme et la femme, mais le couple gouverné par de nouvelles lois. Le rapport domination-soumission s'oppose au désir d'indépendance dont les occidentales en deviennent les militantes.

L'écrivaine dédie un sous-chapitre à l'école coranique. Savoir lire signifie « étudier ». Savoir parler quatre langues signifie s'approprier des moyens d'exprimer ses désirs. La permission d'étudier est un privilège pour une fille de la société algérienne précoloniale, voire coloniale. En général, le père est celui qui décide de la scolarité de sa fille. Tout apprentissage s'appuie sur les enseignements du Coran. L'art de s'approprier du message sacré requiert une certaine pédagogie, une discipline du corps et de l'esprit.

---

[26] Montagnon, Pierre, *Histoire de l'Algérie – des origines à nos jours*, p. 136

[27] *Dans les pays d'Afrique du Nord, chef de tribu ayant des attributions militaires, fiscales et judiciaires.* (cf. Ortolang, https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/caid , consulté le 29/11/2019)

[28] Barthes, Roland, *Mythologies*, p. 49

La portion du verset sacré inscrite sur les deux faces de la planche de noyer, devait, au moins une fois par semaine, après la récitation de contrôle de chacun, être effacée. (...) Le respect de la grammaire, par la vocalise, s'inscrit dans le chant. (...) Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui[29]

Toutefois, l'on reste silencieux devant les lois implacables d'une société qui fait la transition vers l'inconnu, vers l'Autre. Et cela entraîne encore des questions et des soucis : *La déterritorialisation des différents personnages du récit, dont la plupart sont en situation d'exil, leur a procuré le sentiment d'étrangers (étant donné qu'ils se trouvent dans une terre étrangère), et d'altérité*[30]. On se sent exilé au sein de son propre territoire. Et la menace d'un déracinement total éveille l'esprit combatif afin de préserver ses valeurs. Gilbert Meynier remarque : *très peu d'entre eux acceptèrent cet abandon : le statut personnel musulman était un symbole d'enracinement et d'opposition à la loi coloniale*[31].

Conclusions

L'image de la femme par rapport à la vie familiale et sociale est reconstruite en permanence. Les coutumes transmises de génération en génération se heurtent à une nouvelle conception de la réalité. Dans ce contexte, la guerre oppose deux cultures et produit des transmutations dans la conscience du peuple menacé par la colonisation.

Le monde est préoccupé par la suprématie et plonge dans un combat dont les victimes sont nombreuses. Le rôle de la femme est remis en question. Elle est forcée de quitter l'ambiance paisible de son foyer et de lutter pour les valeurs ancestrales. Une fois les barrières brisées, la femme aspire à gagner sa liberté, à rompre le silence qui l'emprisonnait. Assia Djebar se consacre à la littérature pour donner une forme à cette aspiration. Son œuvre en est la preuve. Charles Bonn remarque : *la seule œuvre romanesque féminine connue jusqu'à l'Indépendance dans cette littérature [maghrébine de langue française]*[32]. Le silence et la révolte sont les deux extrêmes qui hantent la conscience de la femme algérienne dont l'univers clos est envahi par le conquérant. L'écriture d'Assia Djebar réunit les deux extrêmes, construit et déconstruit la réalité socioculturelle de sorte que la femme conquiert son droit de parole.

[29] Djebar, Assia, *op.cit.* p. 259-260
[30] Boudjadja, Mohamed, Dicronia.ro, http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A24560/pdf consulté le 27/07/2019 (consulté le 27/07/ 2019)
[31] Meynier, Gilbert, dans la revue *Insaniyat* https://journals.openedition.org/insaniyat/14758#quotation (consulté le 23/07/2019)
[32] Bonn, Charles, *Le roman algérien de langue française*, p. 12

Texte de référence

Djebar, Assia, *L'amour, la fantasia*, Éd. Albin Michel, Paris, 1995

Bibliographie

Arezki, Dalila, *Romancières algériennes francophones*, Éd. Atlantica-Séguier, Biarritz, 2005

Barthes, Roland, *Mythologies*, Éd. du Seuil, Paris, 1957

Beyssade, Pierre, *La Guerre d'Algérie 1954-1962*, Éditions Planète, Paris, 1968

Bonn, Charles, *Le roman algérien de langue française*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1985

De Tocqueville, Alexis, *De la colonie en Algérie*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1988

Miftode, Vasile; Nacu, Daniela; Cojocaru, Ștefan; Sandu, Antonio, *Dezvoltarea comunităților etno-culturale. Integrare europeană și interculturalitate*, Ed. Lumen, Iași, 2008

Montagnon, Pierre, *Histoire de l'Algérie – des origines à nos jours*, Pygmalion, Paris, 2012

Sitographie

Bennai, Kahina ; Ummto Zerar Sabrina, *Écriture féminine dans L'Amour, la Fantasia, d'Assia Djebar*, El-Khitab, no.16, *revue.ummto.dz › khitab › article › download* (consulté le 02/12/2019)

Boudjadja, Mohamed, *En-quête identitaire et représentations artistiques : l'exemple d'Assia Djebar*, Dicronia.ro

http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A24560/pdf consulté le 27/07/2019 (consulté le 27/07/2019)

Meynier, Gilbert, *L'Algérie et les Algériens sous le système colonial. Approche historico historiographique*, dans la revue *Insaniyat*, 65-66/2014, mis en ligne le 31 août 2016 https://journals.openedition.org/insaniyat/14758#quotation (consulté le 23/07/2019)

Slahdji, Dalil, *Mémoire en fragments ou l'impossible anamnèse dans L'amour, la fantasia d'Assia Djebar*, *Multilinguales* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015 https://journals.openedition.org/multilinguales/849 (consulté le 02/12/2019)

Ortolang, https://www.cnrtl.fr (consulté le 29/11/2019)

THE PROSE OF EMIL BOTTA

Alexandra- Ştefania Cordoş
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: It is possible that Emil Botta's path to prose began at the same time as the writing of the first poems, but also with the period when the poet, the flirt with the poet-reporter hypostasis. Before being haunted by the dark April, Emil Botta was a publicist at Reporter, Facla, Vremea, but also an essayist in Liviu Rebreanu's literary Romania. Poetry, prose and publicity are genres Emil Botta has embraced in tandem, resulting in a combination of genres, lending his poetry and poetry to one another, but each genre retains its autonomy.
The imaginary narrative at Botta was formed through the filter of the cinematic eye, it is a great visual, thus explaining the narrative thread which sees a lapidary, syncopated style, with a cut rhythm and montages, a short and severe style with sequences of images.

Keywords: writer, shorts stories, death, symbol, memories

1. DRUMUL SPRE PROZĂ

Este posibil ca drumul spre proză al lui Emil Botta să fi început concomitent cu scrierea celor dintâi poeme, dar şi cu perioada când poetul, cocheta cu ipostaza poetului-reporter. Înainte să fie bântuit de *întunecatul April,* Emil Botta a fost publicist la *Reporter, Facla, Vremea,* dar şi eseist la *România literară* a lui Liviu Rebreanu. Poezia, proza şi publicistica sunt genuri pe care Emil Botta le-a îmbrăţişat în tandem, de unde rezultă şi o îmbinare a genurilor, îşi împrumută pe rând poetica şi poietica, dar îşi păstrează fiecare gen autonomia. Ipostazele de publicist, eseist şi prozator par, totuşi, să se fi născut înaintea poetului, drept dovada fiind zecile de articole tipărite în presa vremii în perioada 1930-1936, texte care depăşesc cantitativ apariţiile lirice. Comparând apariţia prozelor cu cea tipăririi poemelor, se poate observa că primul grupaj liric a apărut în anul 1936 pe când publicarea întregii publicistici cinematografice s-a produs în 1931. Aceasta reprezintă o lecţie importantă pentru prozatorul Emil Botta deoarece experienţele legate de cinematograful expresionist se vor reflecta şi în proză. Cu un imaginar bazat pe vizual, desprins din onirismul romantic, proza lui Emil Botta îşi găseşte cheia de rezolvare prin cinematograf, proza fiind o succesiune de imagini. Această înlănţuire de imagini este sugerată de sintaxa prozelor, metamorfozele firului epic, dar şi o expresie modernă, iar prin tehnica decupajului elementele de topos (sala de aşteptare, banca, podul peste o apă, peronul gării, salonul) funcţionează ca nişte locuri ale unei experienţe abisale, imortalizate parcă de un ochi vigilent al unei camere de filmat. Pentru o lectură corectă a prozelor se cuvine întâi o lectură a publicisticii cinematografice. Din publicistica autorului putem extrage perspective de abordare a prozelor, articole precum *Stilul cinematografic* sau *Sport şi literatură* reprezintă ferestre spre proză. Dualismul şi scriitura paradoxală sunt explicate în articolele sale prin enunţarea unor nume ce sunt considerate pietre de temelie: Eisenstein e pomenit de câteva ori prin tehnica lui cinematografică, dar şi Rober Louis Stevenson, autorul celebrei cărţi *Dr Jekyll and Mr Hyde,* sau o asociere mai inedită cu Nietzsche: „foamea nietzscheană de lucruri bune şi rele”[1]. Aşadar, e nevoie de un regizor, un filosof şi un scriitor pentru a putea înţelege universul său artistic.

Acest liant între literatură şi cinematografie este explicat de Emil Botta sub forma unei confesiuni: „Pe urmă totul s-a succedat la galop, trepidant, ca o peliculă

[1] Emil Botta, *Stilul cinematografic,* în revista *Ulise,* anul I, nr. 3, octombrie, 1932, p. 10

cinematografică”[2]. Cheia prozelor lui Botta o reprezintă avântul înspre necunoscut, spre lumea haotică, tumultoasă, care pare a fi revelată printr-un act de profesiune de credință: „Liberi suntem să compunem din aparențe figura tuturor realităților. Oare noaptea nu se agită pe străzi și pătrund în locuințe personagii ciudate, creații ale imaginației noastre? Am crezut într-un alb și îndepărtat teritoriu și am ascultat, asemeni chemărilor de dincolo de noi, mesagiul unei alte vieți”[3] Se menține obsesia pentru lumea secretă, profundă pe care ochiul uman nu o poate percepe, de umbre și intangibil. Doina Uricariu întărește ideea că „nașterea prozatorului Emil Botta este pregătită de publicistul Emil Botta”[4]. Imaginarul narativ la Botta s-a format prin filtrul ochiului cinematografic, el este un mare vizual, astfel se explică firul narativ care vădește un stil lapidar, sincopat, cu ritm decupat și montaje, un stil scurt și sever cu succesiuni de imagini, cu inserții din Paul Morand, Huxley. Astfel se explică preferința pentru prezentarea unei lumi stranii, ascunse, universuri lăuntrice, descendos ad infernos, dar care în viziunea lui nu poartă eticheta fantasticului: „Aș vrea să mai spun că mie nu mi se pare nimic fantastic. E îngrozitor cum vedem fantasticul. Dar și cutia de chibrituri și crema de ghete sînt fantastice. Sînt infinit mai fantastice decît îngerul pe care l-am văzut”[5].

Este ciudat faptul că apariția volumului de proză *Trîntorul* din 1938 nu a fost prea comentată de critica literară. Această tăcere nu se explică, lirismul fusese întâmpinat cu interes și poemele intrigaseră prin factura lor cu totul neobișnuită și fantezia abundentă. Volumul de nuvele poartă titlul uneia dintre ele și continuă aceeași aventură de pasiuni și neliniști, amestecul de dramă și umor pe care îl inițiase în versurile din *Întunecatul April* (1937). Mănunchiul de nuvele vine să completeze universul bucolic, să aducă exegezei alte puncte de sprijin și cum afirmă Ovid S. Crohmălniceanu „să furnizeze cheia unei personalități artistice derutante”[6]. Termenul folosit în titlu este regăsit și în volumul de versuri *Întunecatul April* unde se amintea de lunca trîntorilor, a marilor leneși. Proza nu s-a dezis de poezie, legăturile profunde subzistă. Independent de relația cu volumul de versuri, nuvelele reprezintă niște confesiuni mascate sub forma divagațiilor onirice. Reiese asemănarea cu Kierkegaard prin metoda dedublării sau a dezvăluirii de sine, nuvelele nefiind altceva decât travestiuri, multiplicări ale existențelor, astfel explică Constantin Fântâneru că la Botta „textul se transformă în polifonii vocale, în intersecții de voci, într-o multiplicare și răs-frângere a ființei. Proza oscilează între exacerbarea identității și anonimatul (incognito-ul aproape simfonic) al personajelor care sînt voci locuite de voci ce răspund și altor voci printr-o paradoxală protecție-disecție a identității în alteritate. Această ambiguitate, această provocare și instrumentare e cea care-l apropie pe Emil Botta de Kierkegaard”[7].

Numite poeme în proză, cele zece nuvele nu sunt străine de tematica universului liric, ele continuă seria proiecțiilor imaginare, toposul silvestru și jocurile proprii de pasiuni și neliniști. La o primă lectură ele par a fi ludice, însă comentarea lor se dovedește destul de dificilă și provocatoare, fiind o extensie a lirismului înfocat. Criticul Ovid S. Crohmălniceanu le situează la granița dintre proze și poeme „sâmburele epic nu le lipsește, dar nu pot fi socotite nuvele sau povestiri în accepția curentă a termenilor”[8]. Totuși ele nu pot fi numite poeme în proză, structura lor e mai complicată, au un fir narativ, unul subiectiv, se cuvine să precizăm, căci, ele sunt de fapt monologuri scrise din perspectiva personajului central care poartă nume diferite, dar care sunt de fapt măști ale autorului. Avatarurile personajelor pot fi

[2] Emil Botta, *Trîntorul,* Editura E.P.L., București, 1967, p. 32
[3] Emil Botta, *Flacăra mică* în revista *Vremea*, anul III, nr. 139, 23 octombrie, 1930, p. 15
[4] Doina Uricariu în prefața volumului *SCRIERI* , Editura Minerva, București, 1987, p. 9
[5] Emil Botta, *Trîntorul*, prefață de Ov.S. Crohmălniceanu, București, Editura E.P.L., 1967, p. 8-9
[6] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Trîntorul* în volumul Emil Botta interpretat de, antologie Paul P. Drogeanu, Editura Eminescu, București, 1986, p.196
[7] Constantin Fântâneru, *Întunecatul April,* în revista *Universul literar*, anul XLVIII, 14 octombrie, 1939, p. 2
[8] Ovid. S. Crohmălniceanu, *op.cit.*, p. 197

înțelese la adevărata lor valoare și dimensiune existențială numai prin filtrul programului său artistic: „Înfiniți Joseph Turmei pe care îi port în sînge îmi mustră somnul cu nostalgiile lor îndepărtate. Simplii sau turmentați. Confidențele lor melodioase sînt acest *chose vague* aproape descifrat: Visul. Pe care îl primesc deasupra patului și la care particip ca un spectator din fotoliu la melodrama lui”[9] Personajul este unul și același vagabond planul real și cel imaginar, vânător de dorințe, de melancolii, un visător.

Scrise în perioada 1934-1937, cu o narațiune la persoana I, cu același erou (autorul însuși), nuvele fixează situații și momente din existența sa, imaginate ca aventuri mentale și destine virtuale. Ele dobândesc prin capacitatea închipuirii mari implicații simbolice. Pe scurt, Emil Botta întocmește o monografie a unei tinereți tulbure, incapabilă să-și stabilească un echilibru vital și care e predestinată unui dezastru repetitiv. În viziunea lui Eugen Simion prozele lui Botta prezintă un soi de fantasticitate, „mister și halucinantă senzație a realului”[10], fiind, în fapt, „niște pseudoalegorii, false poeme fantastice, în care două aspecte sînt esențiale. Mai întîi conștiința tragică, abisală din care pornesc mai toate notațiile, evaziunile onirice, parodiile. Din acest punct de vedere, povestirile alcătuiesc un jurnal de factură romantică mai nouă, întocmit cu sentimentul zădărniciei, cu o silă dureroasă de lucruri, de existență în sensul cel mai larg. Atitudinea existențialistă de la temelia narațiunilor e însă în mod paradoxal împiedicată aproape sistematic de a-și găsi expresia ei liberă, directă”[11].

Pe principiul ratării în ordinea morală, prozatorul creează un *spectaculum mundi* în care gesturile capătă alături de actele morale conotații neverosimile și dau senzația că sunt puse în scenă. *Trîntorul* eun lung monolog „în care intră o confesiune (o existență văzută abisal) și tiradele create anume pentru a da celor dintîi o notă de speculozitate”[12].

Tot poeme în proză le numește și Simion Mioc care consideră că acest tip de literatură onirică este lucid și subtil estetizată în care „semnificațiile se întrețes, se fugăresc, își schimbă abrupt direcțiile, din planul real în cel imaginar, din trezire în vis, din vis în vis, din logic în absurd”[13].

Bazată pe un „scenariu mitic și o scriitură polifonică”[14], literatura din *Trîntorul* suferă de dependența propriilor abstracțiuni. Ea concepe un număr de fantasme și se lasă, apoi, dominată de ele. Se poate spune că adevăratele personaje din aceste nuvele sunt: spaima, frica, blazarea, monotonia, plictisul, idealul erotic, visul, destinul, moartea. Un complicat monolog în fața oglinzii, așa se prezintă volumul de proze scurte semnate de emil Botta care emană în stilul caracteristic „neputința de integrare în viața așezată”[15] pe care o accdeptă ca pe o predestinare tragică, el miscându-se mereu printre umbre himerice.

2. SCURTĂ TRECERE ÎN REVISTĂ A NUVELELOR

Pe câmpia marilor leneși sau trântori, personajele din nuvele păstrează aceeași entitate de piază rea, înger rău, trântor sau vagabond, care evadează din realitatea cruntă prin vis. Nuvelele posedă capacitatea de sugera impresia de prăbușire, de neant, de existență inutilă în care viața este un puternic vârtej spre cele mai sumbre adâncuri.

---

[9] Emil Botta, *Flacăra mică* în revista *Vremea*, anul III, nr. 139, 23 octombrie, 1930, p. 15

[10] Eugen Simion, *Emil Botta,* în capitolul *Proza fantastică* din vol. *Scriitori români de azi,* I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 630

[11] *Ibidem*

[12] *Ibidem,* p.632

[13] Simion Mioc, *Prozele lui Emil Botta Demonia textului*, în volumul *Structuri literare,* Editura Facla, Timișoara, 1981, p.110

[14] Termeni folosiți de Simion Mioc în *op.cit,* p.119

[15] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Trîntorul* în volumul Emil Botta interpretat de, antologie Paul P. Drogeanu, editura Eminescu, București, 1986, p.201

2.1. UN TIMP MAI PRIELNIC

Titlul format dintr-o construcție nominală anticipează dorințele, năzuințele cele mai lăuntrice ale naratorului. Mereu în întâlnirea cu Arabela, prezența feminină a nuvelei, eroul așteaptă un timp mai adecvat, mai prielnic. Cea dintâi piesă a volumului nu e altceva în viziunea lui Eugen Simion decât „o alegorie a creatorului și a creației, tratată, pînă la un punct, în stilul unei istorioare sentimentale”[16]. Cineva (o mască a naratorului) o iubește pe văduva Arabella, dar acesta îl respinge mereu, preferând compania unui doctor. Doctor de care nimeni nu avea certitudinea că terminase medicina sau că ar fi operat pe cineva. Condiția umană jalnică se regăsește în ipostaza ironiei , câinele Zed îl ironizează veșnic „e oribil și înjositor să te știi compătimit de un cîine”[17] pentru că mereu își amână planurile scrierii romanului intitulat semnificativ S.O.S (Esoes) și nu trece la fapte. Până și Arabella se îndoiește că îl va termina vreodată „nu te apreciez deloc și sînt convinsă că dacă îl vei scrie vreodată, romanul tău va una dintre cărțile cele mai proaste ale veacului”[18]. Deși susține că o iubește nici eroul nu are doar păreri la superlative despre Arabella: „ești o femeie vulgară și rea, spuisei, și soțul tău, căpitanul, nu s-a bucurat desigur de o moarte prea naturală. Sau l-ai otrăvit, sau l-ai asasinat pur și simplu cu vorbele și rîsul tău batjocoritor”[19]. Eroul cărții sale este Brutus, aflat în ipostaza omului lipsit de chef de viață, blazat, un ratat: „era un domnișor languros, și blazat, și cheltuit, și căruia visarea îi răpise orice indicii de energie, orice fătîmă de vitalitate”[20]. Nici doctorul nu e prezentat cu adjective mai ofertante: „era lung și deșirat, și scheletul îi apărea pein pielea tăbăcită, colțuros, dezarticulat, ca și cum cartilagiile oaselor se evaporaseră.”[21] Finalul este pe șablon romantic, Arabella fuge cu Brutus, eroul ficțiunii la care lucrează personajul dintâi. Brutus, are o personalitate aflată în antiteză cu numele pe care îl poartă, este lipsit de vitalitate cu toate că are un nume aproape agresiv cu tentă dominatoare, el este un campion al ratării așa cum îl numește însuși plăsmuitorul lui. Hilar este faptul că, deși, autorul decide să-l scoată din schemă, în planul imaginar Brutus moare înecat într-un iaz murdar în care plutesc cadavrele pisicilor din oraș, el se încăpățânează să trăiască, își descoperă o viață autonomă și refuză să se lase ucis. El apare la nunta Arabellei și o răpește pe aceasta, lăsîndu-i pe toți cu gura căscată în special pe caraghiosul doctor care are un chiuit apocaliptic: „face ca leul din junglă”[22]. Aceștia rămân perplecși. Deși Brutus poate fi considerat un *alter ego* al autorului care e mereu bântuit de propriile fantasme, personajul reușește să rupă pactul cu Diavolul sub a cărui robie a fost și să se afișeze în final mai „limpede, tînăr, primăvăratec”[23]. Eugen Simion observă „opera are o realitate secretă autonomă și ea se impune autorului. Odată create, personajele trăiesc sau mor după logica lor interioară și nu după subiectivitatea arbitrară a scriitorului”[24]. Se poate deduce faptul că Brutus , instanța fictivă, reprezintă în psihologia creatorului ceea ce scepticismul sau conștiința ratării au ucis: ipostaza voinței de a trăi. Uciderea lui Brutus poate reprezenta până la urmă, o formă de refulare, de eliberare și de dedublare a creatorului operei. Această nuvelă relevă prima ipostază a *trîntorului*, care aflat sub zodia visării duce o viață anostă plină de

[16] Eugen Simion, *Emil Botta,* în capitolul *Proza fantastică* din vol. *Scriitori români de azi,* I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978, p.631
[17] Emil Botta,*Un timp mai prielnic,* în volumul *Scrieri* , Editura Minerva, București, 1987 p.51
[18] Emil Botta, *op.cit.,* p. 55
[19] I*didem*
[20] Emil Botta, *op.cit,* p. 59
[21] *Ibidem*, p.57
[22] *Ibidem*
[23] I*bidem*, p.53
[24] [24] Eugen Simion, *Emil Botta,* în capitolul *Proza fantastică* din vol. *Scriitori români de azi,* I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978, p.632

sincope şi dezastre suprapuse. Osedat de adjectivul care îi apăsa şi înnebunea creierii, ratat, scriitorul romanului S.O.S. se dovedeşte a fi proprietarul lenei, al silei şi al nepăsării totale.

Timpul prielnic din incipitul nuvelei este prezent şi în final prin fuga celor doi îndrăgostiţi care semnează biletul de adio. Este folosit verbul la indicativ prezent „avem", ceea ce sugerează faptul că cei doi refuză amânarea vreunui moment favorabil, prielnic lor.

2.2. *APLAUZE*

Cea de a doua nuvelă continua seria, în alte circumstanţe, a damnatului, a ratatului. De această data actantul de aici e bolnav de o „silă perpetuă"[25]. Obsedat de culoarea roşie o zăreşte peste tot de la un tablou până la pelerina pe care o comandă croitorului. Bântuie pe străzi, în parcuri şi parcă dus de o forţă superioară lui, ajunge la teatru unde asistă la o piesă de teatru. Starea maladivă îi este sugerată de Barbă-Rară, un figurant care a uitat să plece acasă. Deşi neagă că ar avea ceva, ele e conştient că suferă de dezgust, de silă şi lehamite, iar singura lui scăpare e visul unde întrezăreşte „un lucru excepţional"[26].

Această nuvelă se dovedeşte a fi un monolog existenţialist cu o gesticulaţie enomă şi prezintă rătăcirile prin decoruri lumeşti sau teatrale. Inadaptabil în lumea în care trăieşte, personajul se lasă mânat în voia sorţii de nişte iluzii. Îl găsim în ipostaza omului înţelept care meditează cu glas tare ca şi cum i-ar asculta cineva gândurile.

2.3. TRÎNTORUL

Această nuvelă prezintă mai degrabă o contemplare a universului infantil al autorului. Are caracter retrospectiv. Întors după zece ani în orasul natal, Trîntorul constată că oraşu s-a schimbat total: fetele de la Marianum nu mai sunt, străzile sunt lipsite de chipuri familiare şi nimic nu mai e cum a fost: „ viaţa, lucrurile mergeau să se verse în hambarele neantului, plătind biruri grele şi un obol lui Dumnezeu"[27]. Cu o seară înainte de a părăsi obârşia natală, Trîntorul se întâlneşte cu Nelu Vogoridi, coleg de şcoală şi prieten vechi cu care petrece noaptea într-o cârciumă şi care îl pune la curent cu ce se mai alesese cu fetele de la Marianum. Pomenind de Alma, în sufletul Trîntorului se reaprinde flacăra amorolui adolescentin „o iubesc pe Alma, încă din copilărie o iubesc..."[28]. Avocat ratat şi fără clientelă, Nelu Vogorodi îl sfătuieşte pe acesta să o caute şi să-i mărturisească sentimentele. Şederea în oraşul tristeţilor sale se prelungeşte, iar destinul face ca el cu Alma să-şi împărtăşească sentimentele de dragoste şi să petreacă o frumoasă şi tristă poveste de amor. Relaţia lor trece de la extaz la agonie şi vor fi bântuiţi de fantoma grecului care o iubea în taină pe Alma. Alma din fata diafană cu şorţ albastru de de la pension se transfomă în soţia Trîntorului, aducându-i pe lume o feţiţă chiar cu preţui vieţii. Soarta nefastă dovedeşte că fetiţa era concepută cu grecul al cărui nume îl rosteşte chiar pe patul morţii. Până la urmă piere şi fetiţa, iar eroul îşi reia existenţa alături de Nina bălăioara, care suspinase după el cu batista în mână pe peronul gării atunci când decisese să lase în urmă micul târg de provincie. Ea îl linişteşte punând totul pe seama imaginaţiei lui, deşi, el refuză să creadă că totul a fost un vis: „n-a fost vis, că nimic nu e vis"[29]. Vârtejul şi ameţeala care-l cuprind pe erou în finalul nuvelei pot reprezenta incertitudinii şi frica de realitatea curentă.

---

[25] Emil Botta, *Aplauze,* în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987,*p. 67*
[26] *Ibidem,* p.69
[27] Emil Botta, *Trîntorul,,* în volumul *Scrieri 3,* Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 74
[28] *Ibidem,* p.75
[29] Emil Botta, *Trîntorul,,* în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p.87

2.4. RÎSUL TĂCUT

Nuvela debutează cu enunțul „Mă îndepărtam tot mai mult de Lume”[30], ceea ce sugerează o izolare a naratorului de lumea reală și o apropiere de ceea ce înseamnă toposul fantastic, insula Naxos. Este reliefată ipostaza indecisului, care are un râs tăcut așa cum îl caracterizează cele două surori bătrâne și impertinente atunci când îi dau scrisoarea de la Oreste cu invitația la moșia Somnoroasa: „e răcoare, e pace și tu duci dorul acestor fericiri”[31]. Eroul încearcă să o evite pe domnișoara Liginski, care îl plictisește cu capriciile sale, dar tânjește după fantoma doamnei Shore , convins că ea îi este ursita, iar el ales fiind gentilomul bolnav de lene. Momentul prielnic de întâlnire are loc pe moșia Somnoroasa, unde doamna Shore apare întruchipată sub forma himericei Sofia.

În plan oniric, totul este posibil, visul și plăsmuirea sunt amăgitoare în timp ce realitatea îi este incompatibilă.

Poate fi socotită o alegorie sacră a simbolurilor primordiale: insula Naxos, vraciul Proteu, doamna Shore, fiind ieșite din imaginația febrilă a trântorului. Eroul trăiește, simultan, pe două planuri: unul oniric(insula Naxos) și unul real (moșia Somnoroasa). În planul ireal, el își cunoaște traseul său lumesc.

2.5. CEL MAI TARE

Cu un titlu alcătuit dintr-un adjectiv la gradul superlativ, nuvela istorisește relația dintre Veverița și soțul ei, un mistreț. Cel din urmă o cheamă peste Ocean, iar ea este obligată să-și concedieze ceata de admiratori, printre care se afla și eroul. Aceștia alcătuiesc o grupare de histrionic care mai de care mai ratat: Rottman, un văicărit, Abel, campionul de ping-pong din region, Spintecătorul și alte câteva figure aflate în putrefacție. Cu toții duhnesc a alcool, tutun sau cadavru gata să se descompună și sunt în contrast cu întreg evenimentul. Condiția lor mizeră contrastează cu acțiunile Veveriței care aruncă după ei cu perne sau farduri. De o alt fel de tratație beneficiază eroul, care ocupa un loc privilegiat și care era numit de Veverița ca fiind „cu mult cel mai ratat, cel mai declasat dintre cavalerii mei”[32].

În această nuvelă ipostaza trântorului este dublată de ideea ratării și a morții, iar el capătă o aură de măreție prin marea lui capacitate de a fi nenorocit.

2.6. TERRA INCOGNITA

Spre acel loc necunoscut enunțat în titlu pare să alerge și eroul celei de a șasea nuvele. El conștientizează că viața e un vârtej de ape repezi care rotește spre adâncimi. Alături de Gabriela sau de văduva lui Archibald, eroul conștientizează că „purtăm pe noi ca o ciumă urmele magmei din care ne-am rupt. Ne naștem Mulțime și murim Unul. Da, încep să mă reculeg, să fiu Unul, încep să mor...”[33]. Eugen Simion în rândurile pe care le alocă acestei nuvele numește atitudinea eroului ca fiind de „indiferență hyperioniană”[34].

2.7. RONDUL DE NOAPTE

Cu un scenar mitic dual, cu scenarii și personaje simetrice, cu situații care creează impresia de reluare, această nuvelă prezintă o întoarcere în timp pe când eroul o cunoaște pe Maria: „Mă întorc, mă dau înapoi cu mulți ani, și prin marele și umbrosul descrescendo al timpului o alerg pe Maria, fug după ea.”[35] Pe lângă traseul conștiinței, această nuvelă descrie

[30] Emil Botta, *Rîsul tăcut,* în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, București, 1987 p. 88
[31] *Ibidem,* p.90
[32] Emil Botta, *Cel mai tare,,* în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, București, 1987, p. 122
[33] Emil Botta , *Terra incognita*, în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, București, 1987 p 137
[34] Eugen Simion, , *Emil Botta,* în capitolul *Proza fantastică* din vol. *Scriitori români de azi,* I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978, p.633
[35] Emil Botta, *Rondul de noapte*, în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, București, 1987, p. 144

–de la postul de observație –și relația Mariei cu Antim, care îi va deveni soț și cu care va avea doi copii. Prin tehnica retrospecției aflăm detalii despre fratele Mariei „dus în ceruri”[36], atunci când Cimpoieru îi reamintește Mariei de el pe când se afla în vizită de curtoazie la ea. El îi promite o călătorie pe Pontus Euxin, în Insula Șerpilor, pentru ca Maria să uite de nefericirile cauzate de fostul soț.

Moartea ia înfățișarea apei, căci, mulți își găsesc sfârșitul într-însa. Printr-o formă ciudată a ciclicității, copiii Mariei refac traseul părinților și se duc voit, conștienți la iazul care își deschide porțile pentru a o primi pe cea de-a doua Marie, iubita lui Toma. Antim, fratele lui, o împinge blând iar apa „o îmbrățișa, o stăpânea, o lua”[37]. Toma a ajuns prea târziu la iaz, dar Antim își motivează gestul ca pe un act de lumină: „e culcată, umblă binișor, n-o trezi. Tatăl nostru a chemat-o la el”[38]. Surâsul lor din final reprezintă nu doar resemnare ci și speranța că dincolo de fundul iazului vor fi cu toții împreună înecați „în lumină, cerneluri verzi și roșii”[39] și prefăcuți „în corali, în smaragde, în lumină și rubine”[40].

2.8. LINIȘTIȚI ȘI NELINIȘTIȚI

Cu un titlu ca e film, nuvela poartă forma unui monolog despre trecerea timpului, a vieții: „Oamenii se petrec, se topesc, dispar”[41], cu optică negativistă „în realitate, oamenii așteaptă cu aprindere moartea”[42]. Asemeni unui cercetător, eroul colindă printre oameni, analizându-i. La hotelul în care este cazat primește o invitație de la Diana, care îi impune ca ținută obligatorie fracul. Este chestionat de către comisar despre moartea cântărețului Bob Lore de care este sigur că s-a sinucis, fiind invidios pe el că l-a acaparat moartea mai repede decât pe dânsul: „moartea se dă unora gratuit și punctual, și alții o așteaptă mult și bine, pînă ce le cade părul cărunt și li se aburește memoria, plătind scump totul. Nu puteți aranja ca fiecare să-și primească la timp tainul de moarte cuvenit?”[43]. Diana, idealul feminin reprezintă refugiul său de lumea aflată în degradare. Întâlnirea Dianei cu moartea e forțată, atât de ea fiindcă soarbe fiola, cât și de erou care îi pune perna pe față și îi înăbușește strigătul.

2.9. HOP-LA!

Această nuvelă redă o altă întâlnire a eroului cu moartea, într-o zi cu o căldură demonică, dar pe vremea când însuși eroul mărturisește că era „zvelt, voios, eram însăși întruchiparea bucuriei, egoista bucurie de a fi”[44]. Se prezintă întâlnirea cu lady Dudley și Cel mai Tare (ipostaza naratorului , precum și fuga lor romantică „o fugă mitologicală”[45] care se încheie cu un accident rutier și pe care i-l redă Apolec, prietenul său, care îl și recuperează din spitalul din care Cel mai Tare pleacă „cu un pumn de amintiri”[46].

3.0. MAB

Ultima nuvelă din ciclul celor zece, prezintă întâlnirea dintre Fluieră-Vînt și Mab la Serata Păpușilor pe când aceasta era însoțită de soțul ei, Alec arheologul. Priviri scânteietoare

[36] *Ibidem*, p.155
[37] *Ibidem*, p. 152
[38] *Ibidem*, p.152
[39] *Ibidem*, p. 152
[40] *Ibidem*, p.152
[41] Emil Botta, *Liniștiți și neliniștiți*, în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, București, 1987, p. 153
[42] *Ibidem*, p.153
[43] *Ibidem*, p. 156
[44] Emil Botta, *Hop-la!*, în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, București, 1987, p. 163
[45] *Ibidem*, p.165
[46] *Ibidem*, p. 168

și ocheade pătimașe fac ca artistul Fluieră-Vînt să însoțească cuplul acasă și să aibă loc o mezalianță care sfârșește tragic cu moartea Anei (Mab): „și Mab căzu achitată”[47].

Finalul îl redă pe Fluieră-Vînt într-un spital, planificând o călătorie spre Țara-Nicăieri, având tot dfelul de halucinații și întruchipări ale lui Mab, care poza în soția fericită alături de arheolog care „nu e chiar așa de senil și ramolit cum avea aerul să pară”[48].

3.1. SEMN ȘI SEMNIFICAȚIE

Prozele lui Emil Botta prezintă nu doar un univers carnavalesc cum îl numește critica literară, ci, și un unul al amurgurilor catastrofice în care personajul principal aflat în ipostaza unui *homo viator* caută o eliberare de propriile complexe și drame lăuntrice, considerînd că moartea poate constitui singura șansă de scăpare.

Sugestia vizuală este amplificată de decorul dezolant în care se desfășoară acțiunea: în ape leșioase, păduri dese cu copaci cu mii de ochi, ploi șuierătoare sau cerul care trage să moară. Aceste scenarii scot în evidență faptul că cinematografia a avut o influență asupra prozelor, că Botta mânuiește ca un regizor priceput decorul. Metafore emblematice din poezie se regăsesc cu ușurință în proză, toate sub stăpânirea unui timp declinant, ce amenință cu moartea chiar dacă aceasta se înfăptuiește doar în oglindă. Preferința pentru toposul silvestru este evidențiată încă din poezie, unde codru este o figură mitică tutelară, în proze, toți arborii apar contorsionați, având ceva catastrofiic sau sumbru, simbolică fiind imaginea pomului abuliei. Obsesia pentru subacvatic, apă, înec (sucid) este ilustrată prin râul murdar, leșios, în care mișunau cadavre.

Autorul se reflectă la infinit prin personajele sale, în oglinda eroilor-marionetă se evidențiază tendința de autoreflectare și autodevorare. Simboluri livrești, Naxos, Terra incognita se întrepătrund cu elementele banale ale realității sau cu alte figuri bizare, Nina bălăioara, vraciul Proteu, etc., și compun un scenariu neașteptat, întrupând lumi noi, aproape magice sau chiar ireale, toate găsind moartea drept eliberare.

BIBLIOGRAPHY

A. BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Botta, Emil, *Scrieri 3,* ediție prefațată de Doina Uricariu, Editura Minerva, București, 1987.

B. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ PRIMARĂ

1. Boldea, Iulian, *Ipostaze și lecturi critice,* Editura University Press, Târgu Mureș, 2018.
2. Crohmălniceanu, Ovid., S, *Trîntorul* în volumul Emil Botta interpretat de, antologie Paul P. Drogeanu, editura Eminescu, București, 1986.
3. Mioc, Simion, *Prozele lui Emil Botta Demonia textului,* în volumul *Structuri literare,* Editura Facla, Timișoara, 1981.
4. Simion, Eugen, *Emil Botta,* în capitolul *Proza fantastică* din vol. *Scriitori români de azi,* I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978.

[47] Emil Botta, *Mab*, în volumul *Scrieri 3*, Editura Minerva, București, 1987, p. 176
[48] *Ibidem,* p. 178

C. MONOGRAFII

1. Cristea, Călin, Radu, EMIL BOTTA despre frontierele inocenței, Editura Albatros, București, 1984.
2. Uricariu, Doina, APOCRIFE despre Emil Botta, Editura Cartea Românească, București, 1983.
3. Uricariu, Doina, ECORȘEURI, Editura Cartea Românească, București, 1989.

D. PERIODICE

1. Fântâneru, Constantin, *Întunecatul April,* în revista *Universul literar,* anul XLVIII, 14 octombrie, 1939.
2. Streinu, Vladimir, *Semne noi de lirism*, în *Revista Fundațiilor Regale,* an IV, nr. 9, 1 sept 1937.

COORDINATES OF THE MESSIANISM IN ROMANIAN POETRY

Maria Alexandra Gligan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract: Messianism is a new concept in the Romanian tradition. It represents the faith in the good evolution of the society, which is possible only through the existence of a Redeemer, a Messiah. Sometimes, the historical, cultural and social movements find their expression in literature. In poetry, messianism uses some elements in order to highlight its features: poetic imagery, lyrical heroes, poetic language etc.

Keywords: messianism, poetry, imagery, heroes, language.

În limba română, conceptul de *mesianism* este relativ nou, astfel că nu există o deschidere prea mare în ceea ce priveşte sensurile acestui cuvânt. *Dicţionarul limbii române*[1] pune în evidenţă partea ideologică, filosofică şi creştină a acestui termen, însă în dicţionarele specializate putem întâlni sensuri extinse ale acestei noţiuni.

La origine, *mesianism* face trimitere la religie şi la speranţa pe care Iisus Hristos, Mântuitorul lumii, a oferit-o oamenilor în numele lui Dumnezeu. Acest Mântuitor mai este denumit şi Mesia, „unsul", care provine din lat. *messias*[2], având corespondent în ebr. *Mashiakh*[3], iar în gr. apărând sub denumirea *khristos*[4]. Interpretarea denominaţiei trimisului lui Dumnezeu pe pământ, *Mesia*, este redată în *Encyclopaedia Britannica*[5], unde se atrage atenţia asupra ritualului de ungere al împăraţilor: „In most instances, however, the ceremony of annointing is connected with the commissioning of kings"[6].

În ceea ce priveşte primele ocurenţe ale termenului *mesianism*, dicţionarele franceze[7] consemnează întâia apariţie a cuvântului în anul 1831, în *Prodrome du messianisme*, aparţinând lui Hoëné Wronski, căruia i se datorează şi crearea acestei noţiuni în 1827. În acest context, sensul cuvântului este următorul: „enseignement qui promet le développement de la parole du Messie (d'apr. la doctrine de Hoëné Wronski)"[8]. De remarcat este semnificaţia pe care o capătă acelaşi cuvânt în 1848, care este mult mai apropiată de ceea ce înseamnă în prezent: „attente d'un salut ou d'une libération émanant d'un homme ou d'un groupe d'hommes investis d'une mission surnaturelle ou historique"[9]. De asemenea, se menţionează şi ca termen specific domeniului religios, „croyance en la venue du Messie"[10] în 1863.

Pe teren românesc, cuvântul este atestat[11] abia în 1949, în *Contemporanul*[12], unde autorul articolului „Căile lui Anton Dumitriu", Horia Liman, utilizează termenul cu sens peiorativ, ironic.

---

[1] *Dicţionarul limbii române*, Tomul IX, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 2010, p. 426.
[2] *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2016, p. 709.
[3] *Mic dicţionar enciclopedic*, Ed. Enciclopedică, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 848.
[4] Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Librairie Larousse, Paris, 1938, p. 472, disponibil online la: https://archive.org/stream/DICTIONNAREETYMOLOGIQUEDELALANGUEFRANCAISEALBERTDAUZAT#page/n3/mode/2up, accesat: 7 august 2019.
[5] *Encyclopaedia Britannica*, vol. 15, Encyclopaedia Britannica LTD, London, 1962, p. 299.
[6] „în majoritatea cazurilor, ceremonia ungerii era legată de instalarea împăraţilor" [în traducerea noastră].
[7] https://www.cnrtl.fr/definition/messianisme, accesat: 7 august 2019.
[8] „educaţie care promite răspândirea cuvântului Fiului lui Dumnezeu, Mesia (după doctrina lui Hoëné Wronski)" [în traducerea noastră].
[9] „aşteptarea unei salvări ori eliberări din partea unui om sau a unui grup de oameni învestiţi cu o misiune supranaturală sau istorică" [în traducerea noastră].
[10] „credinţă în venirea lui Mesia" [în traducerea noastră].
[11] *Mic dicţionar academic (MDA)*, *A-Me*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2010, p. 1493.
[12] „Contemporanul", nr. 138, 1949.

În literatură, mesianismul s-a remarcat cu precădere în poporanism, ortodoxism, gândirism, semănătorism. La baza sentimentului mesianic rezidă stări generatoare de revoltă, precum: suferinţa, tensiunea sau asuprirea. Unele epoci favorizează posibilitatea de a zugrăvi atât dorinţa unei revoluţii exterioare, cât şi lăuntrice, căci, în acele vremuri se constată şi o criză din punct de vedere moral. De pildă, în comunism, biserica şi tradiţiile româneşti sunt anihilate, încercând să se creeze o lume nouă, însă fără un fundament moral. Întregul suflet al poporului român este ilustrat în aceste creaţii, care acumulează toate speranţele, visele neîmplinite, dorinţa de libertate, având iluzia unei salvări totale. Revoluţia din 1989 a constituit primul pas spre realizarea acestui vis, lucru susţinut şi de Emil Cioran: „revoluţia creează o nouă respiraţie”[13].

Nu trebuie uitat faptul că mesianismul îşi are originile în literatura populară, mizând pe o „temă mitică universal răspândită”[14]: teomahia. Aceasta presupune reîntoarcerea în haos a Cosmosului în urma unei sustrageri a „însemnelor divine”, urmând ca Universul să se regenereze, fiind capabil să susţină în continuare viaţa. De aceea, factorul perturbator reprezintă, în realitate, un lucru benefic, fără de care refacerea spaţiului cosmic nu ar fi posibilă. Reîntoarcerea în haosul primordial va favoriza, pe lângă renaşterea lumii, renaşterea fiinţei umane, supusă greşelilor. Astfel, definiţia dată de dicţionare în privinţa mesianismului literar face legătura între ceea ce întâlnim în literatura populară şi cea cultă, cu micile variaţiuni permise între cele două registre. Pentru a demonstra acestea, apelăm la *Dicţionarul estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicaţiei* a lui Ion Pachia Tatomirescu, care face trimitere la semnificaţia pe care *mesianismul* o are în registrul literaturii: „atitudinea profetică a unui poet/ artist în împlinirea nobilei sale misiuni privind apărarea Patriei, libertatea neamului/ poporului, izbăvirea semenilor etc., mergând până la « ultima picătură de sânge », după pilda lui Iisus Hristos ce s-a sacrificat pentru a salva omenirea de urmările păcatului originar”[15]. De asemenea, în *Dicţionarul de termeni literari*, este precizat faptul că mesianismul este „una dintre trăsăturile distinctive fundamentale ale romantismului, strâns legat de problematica geniului şi a eroului”[16], căci orice devotament faţă de un ideal uman care devine „normă de comportament”[17] poate fi socotit de substanţă mesianică.

Poezia mesianică a existat dintotdeauna, Dimitrie Popovici fiind cel care stabileşte sursele de inspiraţie ale acesteia: „izvoarele concepţiei mesianice se pot urmări adânc în trecut, până la poeţii greci şi profeţii evrei. În timpurile mai noi, barzii şi scalzii nordici împlineau în mijlocul societăţii acelaşi rol de conducător, iar în timpurile moderne anumite mişcări sociale aşază pe poet în fruntea noroadelor îndrumate pe calea civilizaţiei”[18].

Societăţile aflate la răscruce, divizate de interese politice interne ori externe, sau cele care se află într-o instabilitate de orice fel au reuşit să constituie terenul propice dezvoltării conştiinţei şi acţiunilor mesianice, căci „fiecare neam ce-şi deschide cale în istorie, luptă pentru o idee a lui şi pentru o formulă de salvare, pe care o crede universală şi definitivă”[19].

Poezia mesianică reprezintă o transpunere în literatură a manifestărilor revoluţionare împotriva nedreptăţilor create de societatea actuală, ajungând o creaţie artistică de opoziţie ori exprimând o viziune a poetului asupra viitorului, subliniindu-se în acest fel caracterul profetic al poeziei. În opinia lui Carlos Buosoño, o viziune este în momentul în care „poetul conferă unui obiect real calităţi pe care nu poate să le posede, fără ca ansamblul fantastic format […] să acopere […] vreo sferă a realităţii”[20]. Cu alte cuvinte, se realizează o proiectare a unei lumi ideale, care, uneori, se suprapune peste o imagine din trecut, căci pentru a se regenera, Universul se reîntoarce la haosul primordial, adică în „illo tempore”.

---

[13] Emil Cioran, *Schimbarea la faţă a României,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 142.
[14] Andrei Oişteanu, *Ordine şi haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004, p. 19.
[15] Ion Pachia Tatomirescu, *Dicţionarul estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicaţiei*, Ed. Aethicus, Timişoara, 2003, p. 284.
[16] *Dicţionarul de termeni literari*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1976, p. 263.
[17] *Ibidem.*
[18] Dimitrie Popovici, *Mesianismul poetic în opera lui Octavian Goga*, în revista „Luceafărul”, serie nouă, an II (1942), nr. 7-8, p. 265.
[19] Emil Cioran, *op. cit.*, p. 12, 13.
[20] Carlos Buosoño, *Teoria expresiei poetice*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975, p. 143.

Această nouă reprezentare are rolul de a crea numai imaginea ideală, care odată cu trezirea simţurilor sau a intuiţiei, se va spulbera sub greutatea adevărului subiectiv, căci conştiinţa nu va permite alunecarea într-o lume a himerelor. Cu timpul, din dorinţa de a persevera în crearea acelei societăţi ideale, poate avea loc o „alterare a conştiinţei”[21], fapt care va produce un acut declin social.

Pentru a realiza tranziţia dintre lumea actuală şi cea ideală, fiinţa umană ar trebui să treacă printr-o moarte iniţiatică, care are rolul de a determina „sfârşitul omului « natural », acultural”[22] şi pătrunderea într-o nouă formă de existenţă, aceea a unei persoane „născute în spirit”[23]. Astfel, pentru a accede la această nouă dimensiune, trebuie să acceptăm renunţarea la o formă de viaţă materială, fără principii morale. Odată atinsă acea dimensiune spirituală, fiinţa umană va constitui un veritabil model, creat după voinţa entităţii superioare ori a acelui personaj salvator, responsabil de schimbarea sa.

În vremuri tulburi, de război, care duc la o degradare umană constantă, omul nu are altă soluţie de accedere la sacru decât prin poezie. Această formă concretă a scrisului permite fiinţei umane să nu capituleze în faţa evenimentelor nefaste, căci „catastrofa a apropiat poporul ales de adevăratul Dumnezeu”[24].

Poeziile mesianice degajă o atmosferă de militantism naţional şi social, căci eul liric visează şi promovează un ideal naţional, fie printr-o întoarcere spre trecut, fie printr-o privire plină de speranţă spre viitor. În parcursul său, eul manifestă o gamă largă de sentimente: suferinţă, nostalgie, nemulţumire, patriotism, nesupunere, tensiune, revoltă, fantezie, speranţă, aşteptare, fascinaţie, toate acestea conducându-l spre o cale a dreptăţii, instituindu-se o lume ideală bazată pe principiile libertăţii, egalităţii şi fericirii universale. Pe lângă toate acestea, poezia mesianică mediază relaţia omului cu transcendenţa, plasându-l în sfera sacrului şi a supranaturalului. Putem afirma că elementul definitoriu al mesianismului îl reprezintă patosul şi constanţa viziunii acelei societăţi ideale.

O componentă deosebit de importantă în lirica mesianică este reprezentată de timp, căci „le phénomène messianique dure dans le temps. Il dure avec le temps. Il compte sur le temps. Le temps s’étire entre l’attente et son exaucement”[25]. Astfel, încă de la început trebuie să facem distincţia dintre timpul prezent, „celui-ci”[26], al speranţei şi cel viitor, al incertitudinii, al indeterminării, „celui-qui-vient”[27]. În mesianism nu există o linearitate temporală, căci acel „viitor” poate, uneori, să constituie o reîntoarcere la origini pentru a putea stimula regenerarea lumii. Ceea ce nu trebuie omis este ciclicitatea timpului, element care, dacă este prezent în conştiinţa umană, poate ajuta persoana în cauză în anticiparea evenimentelor viitoare.

În ciuda caracterului ciclic al timpului, speranţa şi proiectarea unei imagini ideale au un rol definitoriu în împlinirea cerinţelor omului. De aceea, fiinţa umană, aflată sub patronajul divinităţii, dar cu libertatea de a alege, are posibilitatea de a-şi crea imagini mentale aflate în contradicţie, fiind întotdeauna pregătită pentru ceva neprevăzut, neaşteptat, dar având credinţa că totul se va materializa după dorinţele exprimate.

Alături de caracterul temporal, poezia mesianică relevă şi o caracteristică spaţială. Gândul eului poetic orientat spre transformarea lumii, susţinut de voinţa de schimbare în ceea ce priveşte viitorul, propune o viziune asupra unui spaţiu deschis, capabil să ofere posibilitatea dezvoltării durabile. Locul acesta este cadrul perfect al naşterii şi renaşterii lumii, realizând contextul potrivit evoluţiei unei noi fiinţei umane. Acest spaţiu este imaginat ca fiind o versiune a Raiului, adică un

[21] Herbert Read, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p. 84.
[22] Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 181.
[23] *Ibidem*.
[24] Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I, Ed. Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990, p. 138.
[25] Henri Desroche, *op. cit.*, p. 19; [în traducerea noastră: fenomenul mesianic se petrece în timp. Se realizează cu timp. Contează pe timp. Timpul se întinde între aşteptare şi îndeplinirea dorinţei].
[26] Gérard Bensussan, *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2001, p. 8, disponibil online la: https://books.google.fr/books?id=ON4yw30qiHcC, accesat la: 2 septembrie 2019.
[27] *Ibidem*.

adevărat paradis pe pământ. Pentru a accede la toate acestea, omul trebuie să îşi reconstituie setul de valori, renunţând la ceea ce poate destabiliza noul echilibru.

Pe de altă parte, Raiul pământesc poate avea şi conotaţii negative în momentul în care fiinţa umană îşi „uită" originile. Între cele două elemente există o legătură de îndumnezeire, care poate abate asupra omului chiar blestemul dezrădăcinării. De aceea, spaţiul trebuie privit şi ca posibilitatea de mântuire, dar şi ca cea mai mare pedeapsă abătută asupra individului nerecunoscător. Astfel, putem observa importanţa expunerii ideii naţionale în poezia mesianică, fără de care nu ar fi posibilă crearea societăţii ideale.

Modalitatea prin care poeţii îşi expun conştiinţa naţională în poeziile lor se relevă şi din tema abordată. Astfel, una dintre temele predilecte în lirica mesianică este nostalgia originilor, aceasta având două ramuri ce pot fi urmărite până la izvoarele lor: există o parte ce ţine de sacralitate, făcând trimitere la paradisul primordial şi o alta profană, care aminteşte de începuturile vieţii omeneşti: copilăria, casa părintească, familia. Acestea sunt exploatate de majoritatea poeţilor, ei dorind să sublinieze sentimentul de apartenenţă sau de securitate pe care îl creează un spaţiu, identificat la un moment dat ca fiind ocrotitor.

Pe de altă parte, regăsim şi la nivelul fiinţei umane aceeaşi distribuţie a atitudinilor şi sentimentelor. Sacralitatea este dată de speranţa în împlinirea idealului naţional, cu o sfâşietoare intensitate a trăirilor, cu examinarea şi constatarea frumuseţilor propriei ţări, iar profanul se remarcă în zbuciumul lăuntric, exprimat prin revolta împotriva perspectivei unui viitor întunecat, a încălcării drepturilor, sărăciei, mizeriei. Eul liric reprezintă ciocnirea dintre două tensiuni polare: pe de-o parte, latura sacră, dată de speranţa realizării idealului naţional şi pe de altă parte, cea profană, a luptei, a revoltei împotriva nedreptăţilor suferite de conaţionali vreme îndelungată. Această pendulare a fiinţei umane, a eului liric, creează o adevărată stare de dramatism, care în lipsa unor acţiuni concrete împotriva viitorului sumbru, poate nimici omul sub forţa propriului său destin.

La nivel formal, poezia mesianică constituie mesajul pe care divinitatea, reprezentând emiţătorul, vrea să îl transmită fiinţei umane. Astfel, poetul-profet este „un canal, o interfaţă între divinitate şi omenire"[28], care nu face altceva decât să medieze comunicarea dintre cele două entităţi. Pe lângă mijlocirea dialogului, poetul are datoria de a decodifica informaţia şi de a o propaga omului pe înţelesul lui. Este necesar să facem distincţia poet-tribun şi poet-profet în vederea lămuririi importanţei pe care o are un autor liric în misiunea sa. Poetul-tribun este un artist care pledează pentru o anumită cauză, fără implicaţii religioase, demonstrând o bună cunoaştere a fundamentelor logice ale argumentării, punând accent pe partea raţională. În acelaşi timp, un poet-profet este cel care se supune voinţei şi puterii divine, aduce elogii entităţii transcendentale şi susţine un fapt bazându-se pe componenta afectivă. În opera lirică de factură mesianică, poetul joacă rolul unui profet, această misiune fiindu-i încredinţată de Dumnezeu cu un anumit scop: conştientizarea semenilor în vederea accederii la mântuire. Divinitatea îşi exprimă voinţa prin intermediul poetului, care pare a avea puteri miraculoase, însă acesta este dator să redea ceea ce a fost rânduit de entitatea superioară şi „să rămână în mijlocul societăţii pe care s-o pregătească pentru primirea viitorului"[29].

Poezia reprezintă un mijloc de expresie, dar şi de stârnire a diverselor sentimente, astfel că aceasta este modalitatea prin care cuvintele devin reprezentări ale lucrurilor, căci ea este „limbajul originar al omenirii, limbajul total al subiectului total, pentru care nu mai există nici o limită între teme, dar nici între entuziasmul religios şi cel poetic"[30]. Poezia are rolul de a îngloba trecutul, fiind totodată o parte componentă a memoriei oamenilor şi păstrătoare a însuşi logosului divin. Prin intermediul acesteia se activează sau se condamnă anumite trăsături umane, având puterea de a călăuzi oamenii în vremuri tulburi, căci în viziunea lui Jean-Louis Joubert „la poésie est alors,

[28] Abatele de Broglie, *Profeţiile mesianice*, Ed. Antet, Filipeştii de Târg, p. 5.
[29] Dimitrie Popovici, *op. cit.*, p. 265.
[30] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 28.

littéralement, une apparition, une illumination, une parole surgie d'ailleurs, au-delà des limites du temps et de l'espace"[31].

În ciuda faptului că mijloacele expresive sunt redate cu ajutorul cuvintelor, acestea sunt doar o manieră de reprezentare a imaginii poetice, care stă la baza creării unei opere lirice: „Totul începe cu cuvântul, iar aventura poetică este mai întâi o aventură a limbajului. Fără îndoială, această aventură trece cu mult dincolo de simplul limbaj verbal, [...] cât şi de orice altă formă de comunicare prin limbaj"[32]. Limbajul utilizat este doar o modalitate a poetului de a da diverse valenţe ideilor, astfel că aceleaşi cuvinte utilizate individual, uneori se dovedesc a fi incapabile să exprime sensul pe care îl regăsim în operă, căci „în limbaj, dacă alegerea semnului este neînsemnată pentru că acesta din urmă e arbitrar, situaţia nu e niciodată aceeaşi în domeniul imaginaţiei, unde imaginea – oricât de degradată ar fi ea în concepţia cuiva – e prin ea însăşi purtătoarea unui sens ce nu trebuie căutat în afara semnificaţiei imaginare"[33].

Imaginea este o „prelungire a cuvântului"[34], având calităţi speciale inductoare de vis. Aceasta reuşeşte să pătrundă adânc în conştiinţa lectorului, de unde va lua naştere o nouă viziune, căci întregul sistem de imagini artistice va crea imaginarul poetic. Inspiraţia joacă un rol deosebit de important în alegerea cuvintelor, astfel încât ele să creeze imaginile potrivite pentru a exprima voinţa divină şi a condamna metehnele societăţii: imoralitatea, corupţia, decadenţa.

Aşa cum „religiile mesianice lucrează prin activarea şi utilizarea simbolurilor"[35], la fel se întâmplă şi în cazul poeziilor de factură mesianică. Societatea este supusă unui stres legat de apropierea unui fenomen apocaliptic menit să readucă ordinea primordială. Acest sfârşit al veacurilor reprezintă un simbol deosebit de puternic, reuşind să provoace sentimente contradictorii: de la teroare până la eliberare. Starea de anxietate şi de aşteptare poate fi diminuată în intensitate cu ajutorul poeziei, unde putem identifica similitudini cu rugăciunea, căci „există şi o importantă zonă a poeziei, aspirante la crearea unor stări sufleteşti vecine, dacă nu chiar identice, cu starea de rugăciune"[36]. Atât una, cât şi cealaltă reuşesc să creeze o punte între poet-cititor sau credincios-divinitate. Astfel, poetul-profet va intermedia în mod revelator raporturile dintre omul supus legilor firii şi entitatea superioară cu atât mai mult cu cât poezia mesianică ar putea reprezenta şi muzica din cuvintele lui Dumnezeu.

Un element central al acestui tip de poezie îl constituie eroul mesianic, acea fiinţă dotată cu puteri supranaturale, capabilă, la nevoie, să reînvie pentru a salva sau a elibera un popor. Însă, acest fapt nu trebuie luat ca atare, căci trezirea după secole din morţi a unui personaj important se poate realiza în planul ficţiunii, adică într-un alt plan decât cel al realităţii concrete. Acesta este de cele mai multe ori asociat sacrului, divinului într-o manieră unică. Eroul mesianic este mai mult decât un anumit personaj istoric ori legendar, care înfăţişează sau poartă cu el tradiţiile, aspiraţiile ori identitatea unui grup.

Henri Desroche[37] şi *Encyclopaedia Universalis*[38] realizează o tipologie a eroilor mesianici. Aceştia se împart în trei categorii:

- personajul prezent din punct de vedere istoric – poate fi la rândul său pretendent sau presupus. Prima categorie consideră că are o legătură înnăscută cu divinitatea, socotindu-se mesager, trimis, profet al lui Dumnezeu, în timp ce a doua categorie, înzestrată cu o misiune divină, nu revendică titlul de „mesia", acesta fiindu-i atribuit de cei din jur;

[31] Jean-Louis Joubert, *La poésie. Formes et fonctions*, Ed. Armand Colin, Paris, 1988, p. 29; [în traducerea noastră: deci, literal, poezia este o apariţie, o iluminare, un cuvânt apărut de altfel, de dincolo de limitele temporale şi spaţiale].
[32] Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1988, p. 36.
[33] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977.
[34] Jean Burgos, *op. cit.*, p. 56.
[35] Michael Baigent, Richard Leigh, Henry Lincoln, *Moştenirea mesianică*, Ed. Rao, Bucureşti, 2006, p. 136.
[36] Constantin Jinga, *Biblia şi sacrul în literatură,* Ed. Universităţii de Vest, Timişoara, 2001, p. 24.
[37] Henri Desroche, *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes du 1er siècle à nos jours*, Berg International Éditeurs, Paris, 2010, p. 29-31.
[38] *Encyclopaedia Universalis*, ed. cit., p. 8-9.

- personajul absent din punct de vedere istoric – nu se lasă revelat decât prin prezenţa eroului anti-mesianic;
- personaje-substitut – suplinesc lipsa personajului mesianic; cele mai frecvente personaje-substitut sunt: predicatorul ascet, profetul (profeţia), precursorul, aliatul, blestemul divinităţii, preotul cu putere absolută.

Simbol al revoltei necesare, Satan este motorul care va genera posibilitatea transformării unei comunităţi. În poezie, simbolurile au rolul de a evidenţia ceea ce nu este vizibil la o primă analiză, astfel că ele devin, în raport cu viaţa reală, jumătatea necunoscută oamenilor, pe care, însă, trebuie să o asimileze. Simbolul reprezintă lacuna, care odată ce îi este identificat sensul, va ajuta la formarea „unităţii primordiale simţite ca o stare de beatitudine paradisiacă”[39].

Aşadar, poezia mesianică reprezintă imboldul de care societatea din toate timpurile a avut nevoie pentru a progresa din punct de vedere spiritual. Aceasta militează pentru unitate, iubire de semeni, pace sau empatie, atribute identificate şi preluate din domeniul religios.

BIBLIOGRAPHY

1. „Contemporanul”, nr. 138, 1949.
2. Abatele de Broglie, *Profeţiile mesianice*, Ed. Antet, Filipeştii de Târg.
3. Baigent, Michael, Richard Leigh, Henry Lincoln, *Moştenirea mesianică*, Ed. Rao, Bucureşti, 2006.
4. Bădiliţă, Cristian, *Sacru şi melancolie*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1997.
5. Bensussan, Gérard, *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2001, p. 8, disponibil online la: https://books.google.fr/books?id=ON4yw30qiHcC, accesat la: 2 septembrie 2019.
6. Buosoño, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975.
7. Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1988.
8. Cioran, Emil, *Schimbarea la faţă a României,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990.
9. Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Librairie Larousse, Paris, 1938, p. 472, disponibil online la: https://archive.org/stream/DICTIONNAREETYMOLOGIQUEDELALANGUEFRANCAISEALBERTDAUZAT#page/n3/mode/2up, accesat: 7 august 2019.
10. Desroche, Henri, *Dieux d'hommes. Dictionnaire des messianismes et millénarismes du 1er siècle à nos jours*, Berg International Éditeurs, Paris, 2010.
11. *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2016.
12. *Dicţionarul limbii române*, Tomul IX, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 2010.
13. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977.
14. Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.
15. Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, vol. I, Ed. Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990.
16. *Encyclopaedia Britannica*, vol. 15, Encyclopaedia Britannica LTD, London, 1962.
17. *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Ed. Encyclopaedia Universalis, Paris, 1996.
18. Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.
19. https://www.cnrtl.fr/definition/messianisme, accesat: 7 august 2019.
20. Jinga, Constantin, *Biblia şi sacrul în literatură*, Ed. Universităţii de Vest, Timişoara, 2001.
21. Joubert, Jean-Louis, *La poésie. Formes et fonctions*, Ed. Armand Colin, Paris, 1988.
22. *Mic dicţionar academic (MDA), A-Me*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2010.

[39] Cristian Bădiliţă, *Sacru şi melancolie*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1997, p. 134.

23. *Mic dicţionar enciclopedic*, Ed. Enciclopedică, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.
24. Oişteanu, Andrei, *Ordine şi haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004.
25. Pachia Tatomirescu, Ion, *Dicţionarul estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicaţiei*, Ed. Aethicus, Timişoara, 2003.
26. Popovici, Dimitrie, *Mesianismul poetic în opera lui Octavian Goga*, în revista „Luceafărul", serie nouă, an II (1942), nr. 7-8.
27. Read, Herbert, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.

THE BIRTH OF TRISTAN TZARA-IN SEARCH OF A DADA IDENTITY

Anca-Lavinia Ţăranu
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The article proposes to explain the transition of Samuel Rosenstock to Tristan Tzara, the reasons why he gave up his biographical identity in favor of a literary identity that he presents as a form of his true personality. Also, the article explains the metamorphoses of the pseudonyms that Tzara used when he wrote his first poems, the importance of the journey from S. Samyro, to Tristan Ruia and then to Tristan Tzara, the meaning of these names and the way they relate to his intimate, literary, cultural and artistic personality.

Keywords: Tzara, literary identity, pseudonym, modernity, transformation

Atunci când spunem Tristan Tzara, primul cuvânt care ne vine în minte este Dada însă atunci când vorbim despre opera sa trebuie să ne oprim asupra primelor sale creaţii lirice, punctul de plecare al manifestării spiritului Dada, metamorfoza pseudonimelor literare ale lui Tzara, necesitatea imperioasă şi motivele acestuia de a renunţa la identitatea sa biografică în favoarea unei identităţi literare izvorând parcă din dorinţa de a se naşte din nou, dar singur, transformare care ar concura cu „rezultatul unui proces ciudat de (re)naştere, de izbucnire în forţă"[1].

Născut la data de 16 aprilie 1896 într-o familie înstărită de evrei din Moineşti, judeţul Bacău, Tristan Tzara, pe numele său adevărat Samuel Rosentock, pare să fi trăit în permanenţă rolul inadaptatului pe scena unei vieţi care nu corespundea năzuinţelor şi idealurilor sale, tânărul dorind să depăşească plictisul unei vieţi provinciale, dintr-un oraş în care nu se punea prea mare preţ pe cultură şi pe activităţile culturale. Aşa cum notează criticul literar Marius Hentea în lucrarea sa *TaTa DaDa Adevărata viaţă şi celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, iniţial, în certificatul de naştere a lui Tzara, numele său era ortografiat greşit şi anume Samueli Rosenştok, încă un motiv care ar întări ipoteza conform căreia Tzara nu era pregătit nici pentru acest nume şi nici pentru destinul pe care numele i l-ar fi trasat, destinul unui burghez simplu, conformat cu o viaţă călduţă şi lipsită de idealuri înalte.

Condiţia de evreu reprezintă un factor important în ceea ce priveşte alegerea unei noi identităţi în sensul în care, tânărul Samuel Rosentock resimte nedreptatea de a fi evreu într-o lume ostilă şi intolerantă întrucât, Constituţia din 1886 refuza să acorde cetăţenie română evreilor stabiliţi în ţară, drepturile acestora erau limitate, învăţământul era gratuit numai pentru copiii români, evreii trebuind să plătească o taxă de şcolarizare anuală de 20 de lei pentru a beneficia de educaţie, atitudinea antisemită şi ura cu care erau priviţi aceştia de către români luând amploare în preajma Primului Război Mondial. Aşadar, nu ar trebui să ne mire de ce Tristan Tzara alege să renunţe la numele său în favoarea pseudonimului literar final Tristan Tzara, pseudonim care înglobează tristeţea şi nemulţumirea sa imensă faţă de atitudinea antisemită din ţară, pseudonim care s-ar putea traduce prin sintagma „trist în ţară." În altă ordine de idei, pseudonimul presupune asumarea unei noi identităţi şi a unei noi poziţionări în societate, fiind „o dovadă de putere şi inventivitate, şi, în acelaşi timp, manifest al unui sine plin de aspiraţii"[2], tânărul Samuel Rosenstock fiind obsedat la acea vreme de ideea de a se face cunoscut prin lupta sa nu atât împotriva literaturii ci împotriva ideii de literatură care prevedea realizarea acesteia numai în cadrul restrâns al unor dogme, al unor canoane depăşite, constrângând astfel manifestarea libertăţii şi a spontaneităţii creatorului literar.

De altfel, dacă ar fi să ne raportăm la acest pseudonim dintr-o altă perspectivă care ar trasa destinul literar artistic al lui Tzara cât şi adevărata sa personalitate, anagramând cele două nume proprii, Tristan ar putea fi citit ca „artist N" în vreme ce Tzara ar putea fi citit ca „arta Z".

[1] Erwin Kessler, *Tzara, Dada, etc.*, Editura ARCUB, Bucureşti, 2016, p.10
[2] *Ibidem*, Editura ARCUB, Bucureşti, 2016, p.29

Pe de o parte, litera N din construcția „artist N" ar sintetiza nihilismul, crezul suprem al Dadaismului, mișcare și curent de avangardă pe care Tzara îl va boteza cu acest nume la Cabaret Voltaire de la Zürich, la data de 8 februarie 1916, atunci când deschide la întâmplare un dicționar Larousse cu un cuțit de scrisori, oprindu-se aleatoriu asupra cuvântului Dada, un termen care deși are accepțiuni diverse în câteva limbi de pe glob, refuză să dispună de o semnificație fixă, un termen care poate să însemne ceva sau să nu însemne nimic. De asemenea, litera N descrie și câteva atribute ale personalității lui Tzara, nihilist, nesupus, neîmblânzit, neînduplecat, novator, poetul refuzând tradiția, trecutul, literatura vetustă, dogmatismul și ierarhiile de orice fel, burghezia și spiritul ei conformist și ipocrit, reinventând în permanență limbajul poetic, făcând din poezie și din literatura manifestelor o veritabilă armă cu care va lupta împotriva falsității și a nedreptăților de orice fel, demascând ororile provocate de război și arătându-și dezgustul față de burghezie, înfățișând realitatea așa cu este ea, refuzând să o ornamenteze stilistic ori să scrie o literatură mediocră pentru că Tzara nu scria niciodată pentru a face pe placul nimănui, pentru că Tzara era independent în scrierile sale, spontan, liber și întotdeauna sincer.

Pe de altă parte, litera Z din sintagma „arta Z" pare a profeți locul în care a luat naștere Dadaismul și anume Zürichul, un orășel din Elveția, aici unde Hugo Ball înființează Cabaret Voltaire, adevăratul leagăn al mișcării Dada, aici unde se refugiaseră artiști din toate colțurile lumii pentru a se salva din calea războiului și pentru a avea liberatatea de a se exprima așa cum doreau, fără a fi cenzurați ori chiar interzișI, aici unde Tzara va face cunoscute primele ecouri ale Dadaismului.

Totuși, pentru a putea vorbi despre Tristan Tzara, trebuie să aducem în discuție întreaga sa odisee de pseudonime, până la alegerea pseudonimului final cu care își va semna creațiile. Aventura literară a tânărului Samuel Rosenstock începe în anul 1912, atunci când pune bazele revistei *Simbolul*, împreună cu prietenii săi Marcel Iancu și Ion Vinea, într-o epocă în care, în România, „o țară cu o tradiție literară incontestabilă, dar aflată în decalaj, rămasă chiar în urmă față de marile curente artistice care dominau Europa"[3] simbolismul era perceput precum un fenomen de avangardă.

Inițial, cel care avea să devină Tristan Tzara a debutat sub pseudonimul S. Samyro, păstrând din prenumele său numai inițiala, în vreme ce numele Samyro s-ar descompune în apelativul *Samy*, așa cum era numit poetul în familie, „iro " făcând referire la ironie, atitudine pe care o regăsim încă din primele scrieri ale lui Tzara, ironie înțeleasă nu ca un act gratuit ci ca un mijloc de a semnala și de a sancționa prin intermediul creațiilor sale societatea bugheză și spiritul mediocru al burghezului mulțumit să trăiască după regulile impuse de alții, satisfăcut în existența sa lâncezitoare și banală cât și ideea de Artă care ar echivala cu frumosul, în vreme ce particula finală „ro" ar face trimitere la originea sa evreiască prin preluarea primelor două litere din numele de familie Rosenstock dar și din România, dacă este să raportăm această particulă la țara de origine a poetului, particulă prelungită, ulterior, în numele Tzara. În mod paradoxal, acest pseudonim „viza figura paternă și țara maternă, reconceptualizate, dar și dezbinate"[4]. Dar dacă e să citim acest pseudonim ca un întreg, „S. Samyro sună ca o propoziție în română, exprimând nedumerirea: „S se miră"[5] , nedumerire pe care poetul o resimte vizavi de război și de situația tensionantă din țară referitoare la chestiunea evreiască, nedumerire care se regăsește cumva și în următorul pseudonim, Tristan Ruia, cu care tânărul Samuel Rosenstock se semnează atunci când scrie un an mai târziu poemul *Hamlet*, introdus ulterior și în volumul *Primele Poeme* din 1934.

Și dacă S. Samyro se mira...ironic, iar Tristan Ruia „era însuși numele dezolării, al unei persoane „triste" care se simte aiurea, adică „trist și confuz",(...) manifest al unei dezolări sarcastice, dar critice"[6], pseudonimul final Tristan Tzara înglobează atât dezgustul poetului față de o societate din care autoexcluderea prin însuși gestul simbolic de a renunța la numele lui în favoarea pseudonimului ar putea echivala cu primul său act de revoltă față de familie și față de societatea

[3] *Ibidem*, Editura ARCUB, București, 2016, p.10
[4] *Ibidem*, Editura ARCUB, București, 2016, p.27
[5] *Ibidem*, 2016, p.27-28
[6] Erwin Kessler, *Tzara, Dada, etc.*, Editura ARCUB, București, 2016, p.35

burgheză, de literatura vetustă, de tot ceea ce înseamnă stagnare și regres, cât și tristețea pe care o resimte ca adolescent confuz aflat în căutarea propriei identități, așa explicându-se metamorfoza treptată pe care au suferit-o pseudonimele sub care s-a semnat în unele reviste literare ale vremii până la alegerea numelui final Tristan Tzara. Totodată, tristețea și nefericirea sa se datorează în mare măsură și atitudinii antisemite care se intensificase în preajma Primului Război Mondial, atunci când evreii erau priviți de către români cu ură și suspiciune dat fiind faptul că aceştia ajunseseră să populeze în număr mare oraşele din România, conflictele de natură etnico-religioasă dintre români şi evrei fiind la ordinea zilei.

Revolta lui Tzara față de burghezie nu este întâmplătoare, această atitudine provenind încă din copilăria acestuia „petrecută în sânul unei familii pentru care a fi burghez era o datorie profesională și culturală”[7], plictisindu-l atenția copleșitoare a părinților și grija excesivă a mamei sale, trăind într-un orășel în care singurele așa-zise distracții ale burghezilor erau vizitele pe care și le făceau între ei, discuțiile despre ultimele lecturi și bârfa. Nevoia de a se rupe definitiv de acest peisaj sufocant, de această lume cu orizonturi atât de înguste, nevoia de independență și de afirmare în planul literaturii ca o figură marcantă ce va rămâne întipărită pe retina tuturor îl vor motiva îndeajuns pe tânărul Samuel Rosenstock de a avea curajul să se desprindă de toată viața sa anterioară pentru a-și făuri singur destinul și pentru a-și confecționa un nume rezonant și emblematic care să-i pună în valoare întreaga-i personalitate cât şi ambiţiile literare.

Inventarea pseudonimelor literare până la alegerea pseudonimului final Tristan Tzara poate fi comparată cu un proces de procreere și naștere dacă stăm să ne gândim la metamorfozele suferite de pseudonimele sub care s-a semnat Tzara în primii ani de creație, modificările permanente semnalând o oarecare nesiguranță și confuzie a acestuia, S. Samyro simbolizând desprinderea treptată de trecut, de viața și de destinul lui Samuel Rosenstock, desprindere care începea să prindă contur prin renunțarea la numele oficial, iar Tristan Ruia ar face trecerea spre pseudonimul final, dacă e să luăm în considerare prenumele Tristan pe care poetul îl va păstra în numele Tristan Tzara. Pe de altă parte, primele pseudonime marchează și această nesiguranță a lui Tzara față de primele sale creații, iar aici ne referim la acele poeme timpurii pe care poetul refuză să le includă în *Primele poeme*, considerându-le simple exerciții literare care nu-l mai reprezintă, poeme, care așa cum afirmă Ion Pop în lucrarea sa *Avangarda în literatura română*, „în aliajul lor de reverie sentimentală şi detaşare ironică, de gravitate elegiacă şi destindere ludică, individualizează un talent deja suficient de puternic şi liber”[8]. Așadar, metamorfoza pseudonimelor lui Tzara nu a fost deloc întâmplătoare, fiind aidoma unui travaliu creator, a unei odisei în căutarea adevăratei identități literare, nu a celei impuse de societate.

Prenumele Tristan, de insprație wagneriană, „exprima încă o dată problematica asimilării lui Samuel Rosenstock” iar Ruia ar putea fi citit ca o anagramare parțială și inversată a românesculu i „aiur(ea) (similar franțuzescului „ahuri”) adică „ciudat”, „confuz” ”[9], confuzie care s-ar explica poate prin nestatornicia sa asupra unui pseudonim care să îl reprezinte. Era de înțeles, dat fiind faptul că tânărul Samuel Rostenstock încă era în căutarea unei identități literare reprezentative, a unei noi vieți pe care va reuși să și-o făurească singur, reinventând limbajul poetic și totodată reinventându-se pe sine.

Abia în 1915 se oprește asupra pseudonimului Tristan Tzara, un nume cu o rezonanță internațională care nu mai păstra din vechea sa viață decât dezamăgirea și tristețea de a se fi născut într-o țară care nu îl dorea, motiv pentru care hotărăște să părăsească România în 1915 în căutarea unor noi orizonturi culturale și creatoare, tânjind după libertatea de a fi unic, de a se exprima liber și de a-și transpune visele în realitate. De asemenea, sub bagheta pseudonimului final, Tzara a scris poate primele poeme de care a fost mulțumit, primele poeme prin care vocea sa s-a făcut auzită și înțeleasă, strigătul său care denunța burghezia și prefăcătoria unei societăți bolnave, literatura falsă, dulceagă și desuetă cât și ideea de artă dulceagă și încărcată inutil cu tot felul de podoabe stilistice,

[7] Marius Hentea, *Tata Dada Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, Editura Tracus Arte, București, 2016, p.27
[8] Ion, Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, p.33
[9] Erwin Kessler, *Tzara, Dada, etc*., Editura ARCUB, București, 2016, p.30

ororile și calamitățile de care se făcuse vinovat războiul, ipostază înregistrată în poemele sale antirăzboinice *Cântec de război* și *Furtuna și cântecul dezertorului*, adevărate piese de rezistență ale poeziei românești, care prin starea de revoltă și de exasperare față de un război dureros care a avut drept consecință dezumanizarea și traumatizarea tuturor celor care i-au căzut victime, se apropie foarte mult de spiritul Dada. Toate aceste texte ale lui Tzara adunate în 1934 de Saşa Pană în volumul *Primele poeme* marchează „dorinţa autorului de a discredita prin parodiere clişeele poeziei vremii”[10], ca de exemplu idilismul rural, sentimentalismul erotic, extazul în faţa naturii, religiozitatea, demersul său îndreptându-se încă de pe acum împotriva unei lumi convenţionale şi ipocrite.

Spre deosebire de război, care a distrus lumea, lăsând în urmă ruinele unei umanități în derivă, Dada dorește să distrugă limitele și îngrădirile de orice fel, năzuind spre eliberarea ființei umane de sub opresiunea sistemului și a dogmatismului castrator, militând pentru manifestarea libertății și a spontaneității în toate domeniile cât și pentru renașterea ființei umane ca entitate individuală, unică. Tristan Tzara a fost îndreptățit să renunțe la un nume care nu i-a adus decât nefericire și iluzia unei vieți în care condiția sa de inadaptat nu îi aducea decât suferință, provocându-i un dezgust enorm, trăind ca un străin printre străini într-o societate incapabilă de a-i înţelege spiritul înalt şi ambiţios. În altă ordine de idei, trebuie să ţinem cont de faptul că „S. Samyro și Tristan Tzara, ca produse literare și personaje conceptuale, proiectate, sunt pline de un sarcasm prin care se autoîndepărtează, prezentându-l pe posesorul lor ca pe un străin, un ins antisocial care se ține de-o parte, și care fie se miră, fie se întristează.”[11] Adevărata viață a lui Tristan Tzara a fost literatura pe care el a creat-o și prin intermediul căreia a trăit așa cum și-a dorit, demersurile și întreaga sa activitate culturală și literară, implicarea și tenacitatea de care a dat dovadă în ceea ce privește promovarea și afirmarea spiritului Dada, curajul cu care a militat pentru eliberarea omului de sub robia sistemelor opresive fiind mărturia unei personalități unice, puternice şi foarte ambiţioase.

Poate că Samuel Rosenstock a fost un evreu născut în România, într-o țară în care atmosfera antisemită, conflictele dintre români și evrei și drama războiului i-au lăsat un gust amar însă Tristan Tzara, prin toată activitatea sa întreprinsă în slujba poeziei, a reușit să schimbe întreaga față a literaturii, reinventând în permanenţă limbajul poetic. Refuzând etichetările şi plafonarea, Tzara și-a depăşit de fiecare dată limitele, „deschizând posibilităţi practic infinite de expresie”[12], remarcându-se prin spiritul său nonconformist, liber şi îndrăzneţ, militând pentru afirmarea libertăţii şi a spontaneităţii în toate domeniile vieţii şi ale literaturii, denunţând falsul şi impostura, fiind un adevărat exemplu pentru foarte mulţi poeţi avangardişti precum B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Claude Sernet, Gherasim Luca, Gellu Naum, Saşa Pană ori Stephane Roll cât şi o sursă inepuizabilă de inspiraţie pentru artiştii contemporani în realizarea experimentelor poetice şi ale artei spectacolului.

BIBLIOGRAPHY

BÉHAR, Henri, *Tristan Tzara,* traducere de Alina Savin, Editura Junimea, Iași, 2005

BUOT, François, *Tristan Tzara Omul care a pus la cale revoluția Dada*, traducere de Alexandru și Magdalena Boiangiu, Editura Compania, București, 2003

MORAR, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, Editura Ideea Europeană, București, 2005

MORAR, Ovidiu, *Scriitori evrei din România*, Editura Hasefer, București, 2014

POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990

HENTEA, Marius, *Tata Dada Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, Editura Tracus Arte, București, 2016

KESSLER, Erwin, *Tzara, Dada, etc.*, Editura ARCUB, București, 2016

[10] Ovidiu, Morar *Avangardismul românesc*, Editura Ideea Europeană, București, 2005, p. 53
[11] Erwin Kessler, *Tzara, Dada, etc.*, Editura ARCUB, București, 2016, p.28
[12] Ovidiu, Morar, *Scriitori evrei din România*, Editura Hasefer, București, 2014, p. 195

CONTROVERSIES ABOUT NINA CASSIAN- CONTROVERSIES ABOUT ART

Mihaela-Maria Cuzencu (Babalean)
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present work aims to highlight the value of Nina Cassian as a poet. Combining poetry with music and fine arts, Nina Cassian represents for Romanian literature, and not only, a complete figure, who, during the poetic creation, underwent a transformation that is reflected in his work. Knowing Nina Cassian as a woman and poet, she can prove that, during the communist period, a period that sought to erase all the past of Romanian history and culture, there were valuable people, with a genuine talent and a rar sensitivity, who enriched the literature Romanian with works of value.

Keywords: controversial poet, communism, international, poetry, art

MOTTO

„Roma are poeții ei, pamfletarii, panegiriștii. Eseurile lui Cicero al vostru sunt interesante, ele culeg flori, dar nu mătură cerurile!"[1]

Renée Annie Cassian (Nina Cassian) este numele unei poete controversate, poate datorită compromisurilor cu regimul comunist, despre care se spune că ar fi făcut dovadă, poetă care nu a găsit aprecierea binemeritată a valorii talentului ei în poezie, muzică și pictură (cu care a cochetat) în țara în care s-a născut și a trăit până la vârsta de 60 de ani. Plecată în Statele Unite ale Americii cu o bursă Soros, în perioada în care România cunoaște schimbări majore pe plan socio-cultural și politic, datorită căderii regimurilor comuniste din Europa pe parcursul anilor `80, Nina Cassian își va continua opera literară și va fi plăcută de publicul american și nu numai, întrucât i-au fost publicate volume de poezii și în Anglia, Franța.

Născută în anul 1924 la Galați într-o familie de oameni erudiți, tatăl (Iosif Cassian-Mătăsaru) fiind un traducător cunoscut și cu care, cum declară în jurnalul de memorii, poeta va avea o legătură deosebită ce o va însoți pe parcursul vieții. Orașul care îi va contura latura poetică este Brașov, unde se mută familia ei și unde poeta va petrece anii copilăriei. Mirosul tare al aerului de munte și vitrina cu dulciuri din josul străzii îi vor rămâne în memorie ca elemente , olfactiv și vizual, care vor contribui la formarea laturii sensibile a personalității poetei. Aici urmează școala elementară și primele clase de liceu.

În anul 1940, familia se mută la București, dar, din cauza faptului că are origini evreiești, nu poate continua studiile liceale, absolvind Liceul Teoretic Evreiesc, o „școală de ghetou"cum o numește Nina Cassian în jurnalul de memorii. Muzica și pictura vor fi domeniile în care se refugiază poeta, ia ore de actorie, dar renunță deoarece constată că nu are talent în această ramură a artei.

Refuzând două invitații de a se înscrie în mișcarea sionistă, „Nu doream să părăsesc România, nu mă simțeam „evreică" (obișnuiesc să spun și astăzi, cu umor sumbru, că, dacă în cursul unui pogrom, aș fi atârnată într-un cui la abator, cum au făcut-o legionarii cu „coreligionarii" mei, aș fi victima unei grave erori judiciare..."[2] îmbrățișează o ideologie care o atrăgea „prin aspectul ei sintetic"-ideologia comunistă. „Deși nu doream să fac politică, știind că e o zonă a corupției și a promiscuității (mi se părea că, da, așa e cu toate politicile, exceptând cea comunistă!), m-am angajat în acea luptă ilegală care, plină de riscuri extreme, îmi impunea o disciplină de gândire și una morală, de care caracterul meu în formare avea nevoie."[3]

[1] Douglas, Lloyd C., *Cămașa lui Isus*, Editura Constantin Brâncuși, Bacău, 1990, p.155
[2] Cassian, Nina, *Memoria ca zestre*, Editura Cărțile Tango, București, 2010, vol. I, p. 14
[3] Cassian, Nina, *op. cit.* , vol. I, p. 15

Debutează în anul 1947 cu volumul *La scară 1:1*, „nu reflectă niciun fel de compromis cu noul canon ideologic, poemele purtând, majoritatea, amprenta puternică a suprarealismului și a ermetismului barbian..."[4] . Ideologia comunistă la care va adera de la vârsta de 15 ani își va pune amprenta pe evoluția ca om și ca poet a Ninei Cassian, fiind nevoită să se *autocenzureze* , cum afirmă într-un interviu oferit Marinei Constantinescu. Pentru a fi pe înțelesul poporului trebuie să renunțe la o limbă elevată și plină de simboluri.

Adeziunea la comunism va fi motivată de către Nina Cassian ca fiind o pavăză împotriva fascismului și climatului antisemit al anilor `40, iar ideologia comunistă, utopică, se creionează în ideea dispariției războaielor, a banilor, o armonie între clasele sociale, între rase, popoare. S-a devotat acestei cauze când înfloresc idealurile, la o vârstă fragedă, iar eșecul a apărut inevitabil. Dacă mi-ar fi permisă o extensie, aș relata din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda faptul că, într-un dialog dintre Petrini și prietenul său Ion Micu, Petrini îl întreabă de ce nu recunoaște că ideologia comunistă a fost un eșec și că s-a înșelat în privința felului cum a fost înțeleasă și aplicată poporului român această doctrină. Drept răspuns i se spune că „...Sunt obligat să fac orice numai să nu fiu arestat și bătut. Asta am putut-o suporta din partea celorlalți, dar de la ai mei n-aș putea și mi-aș pierde convingerile. Și fără ele aș fi un om mort."[5]

Dintr volumele de poezii publicate, aș aminti: *Sufletul nostru* (1949), *An viu- nouă sute și șaptesprezece* (1949), *Tinerețe*, (1953), *Florile patriei* (1954), *Versuri alese* (1955), volume ce cuprind poezie proletcultistă, poezie în care poeta își descoperă „adevărata identitate" în ceea ce privește doctrina partidului comunist. Din 1956 se întoarce la poezia autentică. *Dialogul vântului cu marea* (1957), *Ambitus* (1969), *Cronofagie 1944-1969* (1969), *Recviem*, *Marea conjugare* , *Loto-Poeme* (1971), *O sută de poeme* (1975), volumul de proze *Confidențe fictive* (1976) sunt doar câteva dintre volumele publicate în România, înainte de 1985, când poeta va pleca în Statele Unite ale Americii.

Literatura pentru copii ocupă, ca și muzica pe care o compune, un loc important în cariera poetică. Volumele „*Nică fără frică*", basm în versuri (1950), „*Prințul Miorlau*", versuri pentru copii, (1957), „*Aventurile lui Trompișor*", versuri pentru copii, (1959), „*Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru"*, poveste în versuri, (1969) sunt doar câteva exemple care demonstrează talentul incontestabil al poetei. Volumul „*Povestea a doi pui de tigru numiți Ninigra și Aligru"* a fost tradus în limba engleză, astfel încât și copiii din America au făcut cunoștință cu eroii tigrișori.

În America, poeta este tratată mult mai bine decât în țara natală, din punct de vedere profesional și atrage o critică pozitivă. Critica din România nu este una favorabilă poetei, iar critici ai vremii respective, Traian Șelmaru, de exemplu, îi atribuie o critică aspră și justă, afirmând că poeta nu s-a putut rupe de burghezie , că așa reiese din literatura pe care o promovează. Eugen Simion aduce o critică nefavorabilă poetei referitor la volumul ei de debut, *La scară 1:1*, precizând că „E greu de dedus o poetică în aceste caligrame inteligente și îndemânatice. Tânăra poetă nu respectă(...) dicteul automatic și nu sacrifică senzorialul pe oniric. Dar nici nu se lasă în voia emoției, nu face o poezie de inimă, patetică sau elegiacă. […] Modul intelectual al lirei sale se oprește, în același timp, în pragul conceptelor. Poezia rămâne, acum și mai târziu, între emoția intelectualizată și poezia de tip manierist, în care intră, bineînțeles și noțiuni mai abstracte." [6]

Mai târziu, criticii precum Nicolae Manolescu, Alex Ștefănescu ori Eugen Negrici modifică această perspectivă și reașează volumul în cadrul suprarealismului târziu.

Gheorghe Crăciun precizează că poezia modernistă românească e „aproape în exclusivitate o poezie a opulenței semantice […]. Totul este supralicital. Dar mai ales e vizibilă foamea de cât mai multe cuvinte și expresii cât mai grele și mai spectaculoase."[7] În poeziile sale, Nina Cassian respectă, oarecum, această normă, folosind expresii cât mai metaforice și asocieri de cuvinte cât mai cromatice și sonore. „ Nu-ncăpem în oraș./ Haina-i aspră și grea./ Strada sună sub pași. Ah, nisipul tăcea./ ...Era blând și tăcea./ Ne pierdeam prin poteci/ - Cuplu zvelt, anonim-/ Iar acum ne-ntâlnim/

[4] Morar, Ovidiu, *Scriitori evrei din România*, Editura Hasefer,București, 2014, p.283
[5] Preda, Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1990, vol. I, p. 264
[6] Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura Cartea Românească, București, 1984, p.95
[7] Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p.222

Și ni-s numele reci./ ...Și străine și reci./ Se fărâmâ-n cutii/ Scoici, plăpânde brățări./Stinse gâze-aurii/ Îmi mai flutură-n păr./...Vara-mi flutură-n păr./ Ce domestic surghiun/ În aceste odăi!/ Ce ciudat... ochii tăi/ Parcă-mi spun: rămas bun./ ...Și-ți răspund: rămas bun."(*După vacanță*, din volumul *Dialogul vântului cu marea*, 1957). Nina Cassian păstrează aceeași notă de poezie lirică, sensibilitatea, sentimentele, esteticul ca și poeții consacrați din perioada interbelică. Marea, dragostea, muzica sunt simboluri ale copilăriei, ale ludicului și a setei de libertate.

Victor Felea remarcă, din suita de poeme „care nu fac decât să recompună, reamintindu-ne-o până în detalii, fizionomia autoarei" (Reflexii critice: 1968) un poem care poate fi mai aproape de „*adevăratul ton al lirismului*", și anume, poemul *Voiam să rămân în septembrie*. „Voiam să rămân în septembrie/ pe plaja pustie și palidă,/ voiam să mă-ncarc de cenușa/ cocorilor mei nestatornici/ și vântul greoi să-mi adoarmă/ în plete ca apa-n năvoade;/ voiam să-mi aprind într-o noapte/ țigara mai albă ca luna,/ și-n jurul meu- nimeni, doar marea/ cu forfota-i ascunsă și gravă;/ voiam să rămân în septembrie,/ prezentă la trecerea timpului,/ cu-o mână în arbori, cu alta-n/ nisipul cărunt - și să lunec/ odată cu vara în toamnă.../ Dar mie îmi sunt sorocite,/ pesemne, plecări mai dramatice./ Mi-e dat să mă smulg din priveliști/ cu sufletul nepregătit, /cum dat mi-e să plec din iubire/ când încă mai am de iubit...(*Voiam să rămân*, din volumul *O sută de poeme*, 1974).

Prima strofă a acestui poem începe cu un sentiment de nostalgie, părere de rău după frumusețea verii, pe plaja pustie, când pleacă cocorii și începe toamna. Nostalgia și, mai ales singurătatea sunt elementele esențiale care stau la baza emoțională a poetei. Sentimentul de singurătate se accentuează destul de vizibil și rapid spre finalul primei strofe, atunci când poeta este prezentă, fizic și emoțional, la trecerea timpului. Nemurirea, sentimentul de veșnicie finalizează prima strofă: *cu-o mână în arbori, cu alta-n nisipul cărunt* , poeta vrea să cuprindă tot spațiul, să-l inunde cu ființa sa. Ultima strofă este puternic încărcată cu emoție de regret, un zbucium al ființei ,dat fiind faptul că trebuie să părăsească o iubire neîncheiată „*când încă mai am de iubit*".

Matei Călinescu o numește pe Nina Cassian „poetă a senzațiilor și sentimentelor lucide"

(Aspecte literare:1965), precizând că aceasta face parte din categoria de poeți care au făcut referire la cotidian, adăugând că, la fel ca Ritsos , proiectează obiectul uzual sau un fapt mărunt în simbol și viziune. Dar, mai precizează Matei Călinescu faptul că, nu o putem vedea pe Nina Cassian o poetă aproape exclusiv a cotidianului. Dacă i-am atribui o astfel de etichetare, nu am sublinia anumite laturi importante ale talentului ei artistic.

„Nina Cassian e, se spune (nu fără oarecare temei), o cerebrală. O lucidă."[8] De la volumul de debut *La scară 1:1* din 1947 până la volumul *Ambitus*, 1969, există în traiectoria artistică a poetei o linei relativ stabilă. Indiferent de presiunile ce se puneau pe poeții proletcultiști, „ea a înțeles să dea Cezarului, adică Poeziei, ceea ce i se cuvine, să rămână ea însăși, să nu-și mutileze ființa interioară și formula lirică. Ființă și formulă reliefate, ca atare, nu o dată".[9]

„ O mie de vrăbii sunau/ într-un singur copac din lume/ Noi înviasem copacul. Țipătul nostru de dor/ se ramificase în crengi, /se întărâtase în păsări./ Cei ce treceau ascultau/ o mie de vrăbii sunând./ Treceau și nu ne vedeau/ lângă copacul cu dor/ puri și frumoși, ca natura, /în universul sonor."(*Copacul*, din volumul *Disciplina harfei*, 1965). Utilizând ca tehnici simboluri închise sau deschise, alegorii sau metafore, Nina Cassian alcătuiește un tablou unic din perspectivă vizuală, iar pe plan sonor, claritatea și nuanța sunetelor muzicale sunt facil de reperat datorită melodicității cu care este alcătuită această poezie. Se conturează o lume doar pentru **el** și **ea**, un univers minuscul, dar cu o sonoritate accentuată. Iubirea lor trebuie să se facă auzită de toți cei care trec pe lângă această lume.

„ Jany era și el poet. Scria poezii „negre", cu adresă directă, pe când eu intrasem, după alte câteva faze postargheziene, într-una extrem eliptică și ermetică (după revelația Ion Barbu) în care eliminasem nu numai semnele de punctuație, ci și verbele și adjectivele, părându-mi-se ele prea apropiate prozei...[…]La unele cenacluri pe care le frecventam (la Ury Benador sau la Maxy),

[8] Martin, Aurel, *Poeți contemporani*, Editura Eminescu, București, 1971, vol. II, p. 110
[9] Martin, Aurel, *op. cit*. p.111

poeziile lui Jany erau apreciate, pe când ale mele provocau mai degrabă răceală și stupoare .”[10] Stilul pe care îl adoptă Nina Cassian la începutul carierei poetice este unul modern, avangardist. „Funcția avangadei noastre e mai degrabă aceea de a construi limbajul poeziei decât de a-l distruge.” afirmă Gheorghe Crăciun în lucrarea *Aisbergul poeziei moderne* (p. 218).

În această speță s-ar putea încadra cu ușurință *Poeme în limba spargă*, exerciții ludice, adoptând jocurile lingvistice infantile prin intermediul cărora, „poeta năzuie să atingă, într-o lume închisă, opresivă prin excelență, starea de libertate a vârstei copilăriei”.[11]

Proza Ninei Cassian a fost insuficient promovată. De exemplu, părerea mea este că, Nina Cassian aduce multe explicații referitoare la personajele sau întâmplările pe care le expune în volumul de proze *Confidențe fictive* apărut în 1976 , în volumele de memorii.

Nina Cassian nu s-a bucurat de o critică favorabilă, chiar ea precizează repetitiv în cele trei volume de memorii, volume pe care le transcrie și le finalizează peste ocean. Complexitatea de care dă dovadă poeta în opera sa se datorează, poate și faptului că, încă din copilărie intră în contact cu literatura, prin intermediul tatălui, care era un bun traducător, educația acesteia se formează pe o bună bază culturală și socială. Nelipsind pianul din casa familiei sale încă din copilărie și exersând de la vârsta de 5 ani îi dezvoltă viitoarei poete latura ludicului, muzicalitatea din versuri, dar și din compozițiile muzicale.

Dacă din întreaga operă poetică s-ar excude cele „*două volumașe și jumătate*” cum singură poeta relatează, am putea afirma că, Nina Cassian găsește lesne un mijloc de a discuta despre sine, despre iubirile trăite, despre prieteniile care au însoțit-o de-a lungul vieții, prin intermediul jurnalului *Memoria ca zestre*. Imaginea sa ca artist și calitatea poeziilor sale sunt o chestiune controversată și nu a putut fi determinat cu exactitate locul pe care îl ocupă în literatura română. Anumiți critici au fost iritați de „*ocolul*” pe care poeta l-a făcut în cariera sa poetică, dar nu cred că poate contesta nimeni că a fost un artist de valoare de ale cărei origini și educație nu pare nici ea conștientă.

„Am avut acum câteva zile o criză de identitate. Ce sunt eu? Romîncă? Nemțoaică? Evreică? Rusoaică? Unguroaică? Internațională?

O senzație bizară de apartenență și nonapartenență...”[12] Criza identității este o temă fundamentală a creației sale. Poeta este într-o permanentă căutare de sine. Există o primă excludere în citatul de mai sus. Poeta nu se consideră romîncă, dar nici evreică, sau există posibilitatea ca ființa ei să cuprindă câte puțin din caracteristicile fiecărei etnii, care, împreună, să alcătuiască o identitate internațională, cum o numește chiar Nina Cassian.

Istoria evreilor din România a fost dramatică. „ **„Problema evreilor”** din România are rădăcini vechi și s-a format pe un fond psihologic, economic și politic cu accente contradictorii.”[13]afirmă Alex Mihai Stoenescu în lucrarea ***„Armata, mareșalul și evreii”.*** Președintele Israelului, Shimon Peres, cu ocazia vizitei în România în anul 2010, declară faptul că

„ Nu vom uita niciodată că, în perioada cea mai întunecată a Europei, în perioada nazistă, românii au salvat viețile multor evrei de aici, 400 000 de evrei, care au venit în Israel și au contribuit și contribuie la constituirea Israelului; ei iubesc Israelul, dar nu și-au uitat iubirea pentru România, și-au păstrat cultura românească. Pentru aceasta , doresc să mulțumesc poporului român și îi spun că aceasta este o prietenie care nu se va termina și care va continua multă vreme în viitor, nu doar în istorie. Mă simt aici ca acasă, mă simt ca într-o țară prietenă, și nu vorbesc doar despre trecut, ci și despre viitor.”[14] Istoria este un adevăr care își poate schimba versiunea, dacă acest lucru este dorit de o putere de conducere, așa cum a fost conducerea comunistă. Generații întregi de copii au învățat o istorie, să nu-i spunem falsă, dar cu multe omisiuni. Evreii din românia, intelectualii în special, s-au bucurat de respect din partea concetățenilor, cu toate că și ei au fost supuși la aceleași tratamente ca și ceilalți evrei.

[10] Cassian, Nina, *op. cit.* , vol. I, p. 20
[11]Morar, Ovidiu, *op. cit.,* p. 303
[12] Cassian, Nina, *op. cit.,* vol. III, p. 63
[13] Stoenescu, Alex Mihai, *Armata, mareșalul și evreii*, Editura RAO, București, 2010, p.19
[14] Stoenescu, Alex Mihai, *op. cit.,* p.5

Aceştia au reprezentat şi reprezintă o categorie de intelectuali rafinaţi, de la care erau aşteptări. „Evreii, puţini printr-o proporţie firească, prezenţi şi la noi ca în toate literaturile, rămân un factor dinafara cercului rasial, făcând puntea de legătură între naţional şi universal. O minte dreaptă, care nu confundă problemele politice cu lumea ideală a creaţiei, nu poate să nu recunoască contribuţia lor. Întâi de toate, fiind poligloţi, din oroare de canonic, sunt contra stilului, a gramaticei, a stării pe loc lexicale. Dacă ei pot comite excese, noi, folosind revolta lor, tragem un concept mai liberal despre limbă.[…] În literatură ei sunt totdeauna informaţi, colpotori de lucrurile cele mai noi, anticlasicişti, modernişti, agitaţi de probleme. Ei compensează inerţia tradiţiei şi o fac să se revizuiască. Umanitarismul lor sincer modifică în sensul unei viziuni creştine de sus un spirit de conservare ce poate să degenereze în obtuzitate. Aceste însuşiri sunt legate de tipicele iritante cususuri: dezinteres total pentru creaţia ca scop, „trăirismul" exagerat, negarea criticii (de care noi, rasă constructivă, avem trebuinţă), umanitarismul împins până la negarea drepturilor şi notelor noastre naţionale. Prin această lipsă de tact, la noi ca şi oriunde, evreii atrag asupra-le, periodic, toate fulgerele."[15]

I s-a reproşat faptul că nu este autentică şi sinceră în doctrina comunistă şi datorită acestui fapt nu scrie cu convingere, iar muzica pe care o compune nu este valorificată şi cunoscută .Multe din partituri sunt distruse ori zac prin arhive necunoscute publicului larg. Volumele care i se tipăresc trec printr-un filtru anevoios şi printr-o cenzură aspră, dar părerea mea este că, nu este cunoscută suficient opera Ninei Cassian. Fiecare scriitor este supus unei critici care are rolul de a-i identifica neajunsurile, iar critica nu va fi de fiecare dată pozitivă. O cercetare cvasi-completă a personalităţii acesteia, biografia şi opera, o mai bună cunoaştere a acestei poete pot dovedi că, şi în perioada comunistă, o perioadă care căuta să şteargă tot trecutul din istoria şi cultura românească, au fost oameni de valoare, cu un talent autentic şi o sensibilitate rară, care au îmbogăţit literatura română cu opere de valoare. Originea poetei şi convingerile politice au contribuit şi pozitiv şi negativ asupra operei sale.

Am început această lucrare cu un citat care spune despre eseurile lui Cicero „ (...) *sunt interesante, ele culeg flori, dar nu mătură cerurile*!" Sopul acestei lucrări a fost acela de a aduce argumente în ceea ce priveşte valoarea necontestabilă a operei Ninei Cassian. Biografia, foarte interesantă, prezentată de poetă, „ O viaţă de om. În deplină, neinhibată sinceritate, nu-mi ascund erorile, nu încerc să le camuflez. Nu le cer cititorilor să mă absolve, ci doar SĂ MĂ CUNOASCĂ..." (sunt cuvintele poetei, tipărite pe coperta ultimului volum de memorii), reprezintă un punct de plecare în descoperirea talentului incontestabil al Ninei Cassian .

BIBLIOGRAPHY

1. Cassian, Nina, *Memoria ca zestre*, Editura Cărţile Tango, Bucureşti, 2010, vol. I, II, III
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti, 1988
3. Călinescu, Matei, *Aspecte literare,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965
4. Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii,* traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, Editura Univers, 1995
5. Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008
6. Douglas, Lloyd C., *Cămăşa lui Isus*, Editura Constantin Brâncuşi, Bacău, 1990
7. Morar, Ovidiu, *Ipostaze ale modernismului poetic*, Editura Universităţii „Ştefan cel Mare" Suceava, 2015
8. Felea, Victor, *Reflexii critice*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1986
9. Martin, Aurel, Poeţi contemporani, vol. II, Editura Eminescu, 1971
10. Morar, Ovidiu, „*Scriitori evrei din România*, Editura Hasefer,Bucureşti, 2014

[15] Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p.976

11. Preda, Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1990
12. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1984
13. Stoenescu, Alex Mihai, *Armata, mareșalul și evreii*, Editura RAO, București, 2010

THE ZEK-IMAGE OF THE DESTRUCTION OF THE BEING IN THE SOCIALIST GULAG

Camelia Suciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Totalitarianism is the historical dimension of a reality that, in the context of the 21st century, transcends any imagination, any principle of freedom and human existence. The present study follows the main coordinates of totalitarian systems, especially of the totalitarian socialist system, represented by ideology and terror, and their impact on the human being. The work under analysis is the Gulag Archipelago by Alexandr Soljeniţân, a text that follows the process of dehumanizing the being in the socialist Gulag. The mechanisms of the totalitarian socialist system are put into practice under the empire of disciplinary power and of Foucault's biopower. Power acts on the individual and dualizes his being by transforming him into a new man. This new man is realistically represented in Soljeniţân's work by the prisoner zek, the being who receives a new identity and a unique purpose of his existence:the survival. The zek represents that passage from the freedom of the unique being into the universal prison of the socialist Gulag and, as a son of the Gulag as Soljeniţin calls him, he is a being who has ceased to look to the past and to the future, focusing on the eternal present of the mechanisms of the power of the Gulag's micro-society.

Keywords: Gulag, socialism, ideology, identity, totalitarianism.

Totalitarismul reprezintă dimensiunea istorică a unei realităţi care, în contextul secolului XXI, depăşeşte orice imaginaţie, orice principiu al libertăţii şi al existenţei umane.

Aşa cum susţine fiosoful politic Hannah Arendt sistemul totalitar şi-a câştigat supremaţia prin ,,introducerea unor metode cu totul noi în propaganda politică"[1], iar în acest mod reprezentanţii acestui sistem ,,nu aveau nevoie să respingă argumentele contrarii, ci preferau constant tentativelor de presiune, ameninţările cu moartea, urmărind mai degrabă teroarea decât convingerea"[2]. Observăm în acest context un termen definitoriu al regimurilor totalitare, termen care constituie principalul mecanism de manifestare a puterii: Teroarea.

Atunci când aducem în discuţie ideea de *regim totalitar* trebuie să avem în vedere faptul că la nivel european secolul al XX-lea s-a confruntat cu două modele de regimuri totalitare. Pe de o parte se află *nazismul* şi pe de altă parte *socialismul stalinist.* Hannah Arendt susţine că ,,in interpretarea totalitarismului, toate legile au devenit legi ale mişcării"[3] aşadar ,,când naziştii vorbeau despre legea Naturii sau când bolşevicii vorbeau despre legea Istoriei, nici natura şi nici istoria nu mai sunt sursa stabilizatoare de autoritate pentru acţiunile unor oamnei muritori; ele sunt mişcări, în ele însele"[4] În manieră nazistă ,, la baza credinţei naziştilor în legile rasei, ca expresie a legii naturale în om, se găseşte ideea lui Darwin despre om ca produs el unei evoluţii naturale care nu se opreşte în mod necesar la aspectul prezent al speciei umane"[5] Pe de altă parte ,,la baza credinei bolşevicilor în lupta de clasă ca expresie a legii istoriei se află concepţia lui Marx despre societate ca produs al unei gigantice mişcări istorice care se îndreaptă, potrivit propriei sale legi a mişcării, către sfârşitul timpurilor istorice, când se va aboli de la sine."[6]

Observăm deci că cele două modele totalitare sunt două mişcări care vizează societatea şi modul în care aceasta se proiectează în viitor. Deşi aparent opuse, cele două mişcări se întrepătrund prin faptul că ,,Natura este, cum s-ar zice, forţată să intre in Istorie, că viaţa naturală este

[1] Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2014, p.389.
[2] Ibidem
[3] Hannah Arendt, *op.cit*, p 570.
[4] Ibidem
[5] Hannah Arendt, *op.cit.*, p.571
[6] Ibidem

considerată în mod esențial a fi istorică”[7], iar ,, lupta de clasă a lui Marx, ca forță motoare a Istoriei, nu este decât expresia exterioară a dezvoltării forțelor de producție, care la rândul lor își au originea în ‹‹forța de muncă›› a oamenilor”[8] Așadar, mișcările Istoriei nu pot avea loc în absența elementelor naturale și invers. În această situație ,,în organismul politic al regimului totalitar, locul legilor pozitive este luat de teroarea totală, care este menită să traducă în realitate legea mișcării istorice sau naturale”[9]

Interesul lucrării de față se îndreaptă spre ideologia politică a regimului totalitar socialist și asupra efectelor pe care această ideologie le are asupra ființei umane. În acest context, Arhipelagul Gulag de Alexandr Soljenițîn a fost supus analizei. Arhipelagul Gulag reprezintă o fotografiere a realității sistemului totalitar socialist, o realitate care materializează ideologia văzută ca mijloc de manipulare și control social.

În primul volum al Argipelagului Gulag, Alexandr Soljenițîn afirmă legat de ideologie ,,Ideologia! Iată cine oferă justificarea nelegiuirii și tăria necesară, de lungă durată, sceleratului. Acea teorie socială care îl ajută să își justifice faptele față de sine și față de alții, și să nu audă reproșuri, nici blesteme ci doar laudă și vorbe de cinstire. Astfel inchizitorii își motivau acțiunile-prin creștinism, cuceritorii-prin glorificarea patriei, colonizatorii -prin civilizație, naziștii prin rasă, iacobinii și bolșevicii-prin egalitatea, fraternitatea și fericirea generațiilor viitoare”[10]

Soljenițîn vede în ideologie o justificare a demersurilor tuturor celor care s-au pus mai presus de ființă proiectând un viitor glorios. Tot privitor la ideologia secolului al-XX-lea, scriitorul afirmă ,,Datorită ideologiei, secolului al-XX-lea i-a fost hărăzit să experimenteze nelegiuirea în milioane de exemplare. Nelegiuirea nu poate fi dezmințită, nu poate fi ocolită, ori trecută sub tăcere.”[11] Prin aceste observații ne este adus în prim plan un alt element important: ideea de nelegiuire adică săvârșirea unor fapte în afara legii. De aici întrebarea: În afara legii cui? A ființei sau a socialului? Oare cum se putea întâmpla așa ceva când, așa cum susține Anne Applebaum ,, fără îndoială, convingerea că acționau în baza legii era unul dintre aspectele care îi motiva pe cei care lucrau în serviciile de securitate, precum și pe gardienii și pe administratorii care aveau mai târziu să controleze viața deținuților din lagăre.”[12] Cum era posibil ca nelegiuirile să existe dar justificarea unei acțiuni în baza legii să fie și ea plauzibilă?

Hannah Arendt oferă o explicație posibilă acestui proces care nu este unul întâmplător în regimurile totalitare, ba mai mult, este cel care ține lalolaltă piesele mașinăriei totalitare. Pornind de la premisa că ,,lucrul de care are nevoie conducerea totalitară, pentru a ghida comportarea supușilor ei este o pregătire care-l face pe fiecare din ei deopotrivă de apt pentru rolul de călău și cel de victimă. Pregătirea aceasta dubă, substitut al unui principiu de acțiune, este ideologia.”[13] adică ,, logica unei idei”[14] Deci la baza politicii regimului totalitar stă : ideea.Trebuie însă avut în vedere că ,,‹‹ideea›› unei ideologii nu este nici esența eternă a lui Platon, așa cum e înțeleasă de ochii minții, nici principiul regulator al rațiunii, precum la Kant, ci a devenit un instrument de explicație.”[15] Așadar ideologia devine, înainte de ceea ce asusținut Soljeițîn prin *justificare,* explicația, raționamentul care stă la baza întreprinderii unor acțiuni și ,,ceea ce face ca o ‹‹idee›› să se conformeze acestui nou rol este propria sa ‹‹logică››adică este o mișcare care este consecința ‹‹ideii›› înseși și care nu are nevoie de un factor exterior pentru a o pune în mișcare”[16]. În spatele ideologiei, sau mai degrabă, la baza ideologiei se află o logică, o gândire care ,,ordonează faptele într-o procedură absolut logică, ce pornește de la premisă axiomatic acceptată, deducând orice altceva de acolo; adică procedează cu o consecvență care nu există nicăieri în domeniul

[7] Hannah Arendt, op.cit., p 570
[8] Ibidem
[9]Hannah Arendt, *op.cit.*, p.572
[10] Alexandr Soljenițîn, *Arhipelagul Gulag Vol.I*, București, Editura Univers, 2008, p.145.
[11] *Ibidem*
[12] Anne Applebaum, *Gulagul O istorie*, București, Editura Humanitas, 2011, p.154.
[13] Hannah Arendt, *op.cit.*, p.577.
[14] *Ibidem*
[15] Hannah Arendt, *op.cit.*, p.578.
[16] *Ibidem*

realității."[17]Existența logicii ideilor totalitare care transcende realitatea reprezintă o justificare plauzibilă a procesului de anchetare și arestare a regimurilor totalitare context în care ,,delictele pentru care oamenii erau arestați, judecați și condamnați erau absurde, iar metodele prin care oamenii erau anchetați și condamnați erau la fel de absurde, chiar fantasmagorice."[18] Am putea extinde noțiunea de fantasmagorie asupra întregii politici totalitare și am putea afirma că întregul regim totalitar s-a dorit a fi un univers absurd, fantasmagoric și a cărui apariție, dezvoltare și existență are o explicație ridicată la rangul absurdului naturalist. Ideologii totalitari s-au diferențiat de orice exemplu cunoscut prin faptul că ,,pentru ei nu era seducătore în primul rând ‹‹ideea›› ideologiei-lupta claselor și exploatarea muncitorilor sau lupta raselor și grija pentru poporul germanic- ci procesul logic care putea fi dezvoltat pornind de la ele."[19]Așadar adevărata putere prin care sistemele politicii regimurilor totalitare si-au câștigat masele o reprezintă logica ideilor materializată într-o ,,tiranie a logicii"[20]

Această tiranie a logicii devine un instrument de coordonare și control al ființei umane astfel ,,mobilizarea forței de autoconstrângere a logicii e mobilizată ca nu cumva cineva să înceapă vreodată aă gândească-căci gândirea, cea mai liberă și cea mai pură dintre activitățile omenești, este însuși otariul procesului contângător al deducției."[21] Omul este dominat de forța logicii unei idei și astfel el devine un loc de manifestare a ideologiei și, prin asta, el nu mai are control asupra propriei identități definită prin unicitate, gândire independentă , personală, și se transformă într-un universal al logicii ideilor. Observăm că pe lângă principiile puterii disciplinare și ale bioputerii, sistemul totalitar acționează asupra ființei și prin atac ideologic asupra libertății sale căci ,,regimul totalitar nu poate fi sigur decât în măsura în care poate mobiliza puterea de voință a omului pentru a-l forța să intre în acea mișcare gigantică a Istoriei sau a Naturii care se presupune că folosește omenirea ca material al său și care nu cunoaște nici naștere nici moarte."[22] Odată dizolvat principiul lui Rene Descartes *cogito, ergo sum* omul se află în postura de entitate golită de conținut, devine un corp foucaultian, un spațiu de manifestare a puterii totalitare. Prin procesul de asumare a logicii ideilor totalitare omul pierde contactul cu sinele, cu propria identitate și totodată cu lumea căci ,, autoconstrângerea gândirii ideologice ruinează toate relațiile posibile cu realitatea."[23] Astfel se dezvoltă ,,psihologia ‹‹omului de masă›› european "[24] și acesta trebuia să atingă un ideal uman proiectat de ideologia totalitară, ideal uman care ,,nu este nici nazistul convins, nici comunistul convins, ci oamenii pentru care deosebirea dintre fapt și ficțiune (adică realitatea experienței) și deosebirea dintre adevăr și fals (adică criteriile gândirii) nu mai există."[25]

În acest context în care omul este deposedat de ceea ce îl caracterizează ca și ființă și il individualizează între celelalte ființe, efectul cel mai probabil este izolarea care, însă, nu este suficientă deoarece ,,dominația totalitară este o nouă formă de guvernare, nouă în sensul că nu se mulțumește cu această izolare și distruge deopotrivă și viața privată. Ea se bazează pe singurătate, pe experiența de a nu mai aparține deloc lumii, care se numără printre cele mai radicale și desperate experiențe ale omului"[26] Aristotel în *Politica* afirma următorul espect ,,după cum omul în perfecțiunea sa este cea mai nobilă dintre ființe, tot astfel, lipsit de lege și de dreptate este cea mai rea dintre toate căci cel mai groaznic lucru este nedreptatea înzestrată cu arme însă omul se naște având ca arme firești inteligența și voința fermă"[27] Ori dacă asupra lui acționează forțele viclene ale

[17] Hannah Arendt, *op.cit.*, p.581.
[18] Anne Applebaum, *op.cit.*, p. 154.
[19] Hannah Arendt, *op.cit.*, p. 581.
[20] *Ibidem*, p.583.
[21] Hannah Arendt, *op.cit.*, p.583.
[22] *Ibidem*
[23] Hannah Arendt, *op.cit.*, p.583
[24] *Ibidem*
[25], Hannah Arendt, *op.cit*,p.583.
[26] *Ibidem*, p.585.
[27] w.w.w.historia.ro accesat la data de 20.09.2019

logicii ideilor totalitare ce pot fi definite ca ,,autoconstrângerea gândirii ideologiece"[28] prin care omului i se retrag *armele firești* transformându-l într-o marionetă coordonată ideologic.

Două procese urmăresc îndeaproape transformarea omului sub imperiul puterii totalitare: dezrădăcinarea și inutilitatea ca rezultat el insigurării și singurătății. În ceea ce privește dezrădăcinarea, aceasta presupune ,,a nu-ți mai avea nici un loc pe lume, recunoscut și garantat de alții"[29] iar inutilitatea ,,înseamnă a nu-i mai aparține lumii deloc."[30] Ca ființă socială aristoteliană, omul odată alungat din propria identitate clădită pe un context social căruia nu-i mai aparține, devine o ființă ușor manipulabilă și care este **prizonieră propriei definiții umane.** Astfel prima formă a închisorii totalitare este închisoarea propriei condiții umane, închisoarea într-o ființă nouă care îi este străină, omul devine un străin pentru sine căci tot ceea ce a cunoscut și a experimentat până atunci îi este luat, el nu-și mai are locul său în lume sub toate formele ei cunoscute până atunci și astfel el devine un om universal care aparține lumii ideilor totalitare, univers care pentru el și pentru tot ceea ce îi este cunoscut devine o lume universală și, totodată, unica lume posibilă.

Asupra omului dezrădăcinat și izolat într-o realitate care nu îi este specifică se năpustiește acea ,,teroare totală"[31] care „substituie hotarelor și canalelor de comunicare între oamenii individuali o chingă de fier care-i menține atât de strâns laolaltă, încât pluralitatea lor e ca și cum ar dispărut într-un Singur Om de dimeniuni gigantice."[32] Ținta unui astfel de proces este reprezentată de omniprezentul motiv al Omului Nou, specific politicii totalitare. Această transformare a identității pluridimensionale a socialului într-o identitate unică devine un motor ideologic al totalitarismului cu ajutorul căruia viața nu mai este un dat divin util în sine și pentru sine, ci este transformată într-o formă conceptuală dominată și deținută de forțele puterii. Ținând seama de faptul că ,,spațiul dintre oameni, așa cum e delimitat de legi, este spațiul vital al libertății"[33] iar ,,înpingând oamenii unii împotriva altora, teroarea totală distruge spațiul dintre ei"[34] putem susține că puterea totalitară nu creează doar un Om universal ci și un Spațiu universal al ființei, iar cele două universalități sunt identice. Omul dezrădăcinat și izolat nu-și mai poate duce existența decât întorcându-se în propria ființă care este dominată de teroarea totală și de ideologia totalitară. Astfel mediul exterior devine un mediu universal al ființei universale.

Deși ,,teroarea totală, esența regimului totalitar, nu există nici pentru nici împotriva oamenilor. Ea e presupusă a livra forțelor naturii sau istoriei un insrument incomprabil pentru a le accelera mișcarea."[35]

În ființa umană se află începutul și sfârșitul adică și nașterea și moartea. Între cele două coordonate viața urmează o direcție croită prin intermediul puterii. Fiecare etapă a vieții și fiecare element al vieții este materializat într-o ipostază a ființei: începutul reprezentat de copii, femeile devin purtătoare și surse ale vieții, bătrânețea marchează o trecere dinspre viață spre moarte. În acest proces este o lege naturală care odată controlată prin intermediul puterii o transformă pe aceasta din urmă într-o bioputere foucaultiană. Viața devine putere. Și nu viața fiecărui individ ci acea viață universală controlată și manipulată în interesele puterii. Trebuie să ținem cont de faptul că ,,din punct de vedere totalitar, faptul că oamenii se nasc și mor poate fi privit doar caun amestec supărător în acțiunea unor forțe superioare."[36] Așadar puterea are sarcina de găsi o soluție ingenioasă prin care acest proces să fie controlat. Această soluție este însăși teroarea care ,,ca slujitoare obedientă a mișcării naturale sau istorice trebuie să elimine din acest proces nu numai libertatea, în orice înțeles specific al ei, ci însăși sursa libertății pe care faptul nașterii o conferă omului și care rezidă din capacitatea lui de a înfăptui un nou început."[37] Omul se naște cu darul de

[28]Hannah Arendt, *op.cit* p.585.
[29] *Ibidem*.
[30] Hannah Arendt, *op.cit, p.585.*
[31] *Ibidem*, p.573
[32] Hannah Arendt, *op.cit, p.573*
[33] Hannah Arendt, op.cit., p.574.
[34] *Ibidem*
[35] Hannah Arendt, op.cit., p.574.
[36] *Ibidem*
[37]Hannah Arendt, op.cit., p.574.

a fi liber, este o regulă nescrisă a vieții ființei pe care teroarea puterii o anihilează deoarece „cercul de fier al terorii, distrugerea pluralității oamenilor, crearea lui Unu din multiplu, a unui Unu care va acționa fără greș ca și cum el însuși ar fi parte a cursului istoriei sau a naturii, reprezintă nu numai pentru a elibera forțele istorice și naturale ci și pentru a le accelera până la o viteză pe care n-ar atinge-o niciodată lăsate de capul lor."[38]

Care este, de fapt, rezultatul unui astfel de proces accelerat? Crearea unui univers distopic.

Deși de la începuturile sale, ideologia totalitară promova o societate ideală, un univers social utopic, a sfârșit prin a crea o lume a haosului, o lume a căderii permanente, un univers social distopic în maniera sa cea mai realistă.

Universul distopic al regimului totalitar socialist a creat un model al unui Unu din multipliciatea de ființe reprezentat de prizonierul *zek*. Alexandr Soljeniţîn afirmă privitor la imaginea de ansamblu a prizonierului din Gulagul socialist : „pe omul pe care l-au adus în stare să mănânce lilieci, **noi înșine** l-am eliberat de orice datorie nu numai față de patrie, dar chiar și față de umanitate."[39] Omul a coborât în tenebrele ființei și a rămas acolo blocat de forțele puterii, a fost disciplinat și dresat să aibă un anumit comportament și o anumită atitudine dincolo de umanitate. *Zekul* tinde spre unicitatea paradoxal universală dorită de sistem, însă această unicitate nu este una utopică, ideală, așa cum a fost proiectată, ci este una distopică. *Zekul* este materializarea distopiei socialiste, este imaginea care creează o microsocietate care tinde să acapareze întrega societate din interior. Așa cum afirmă Soljeniţîn „ca urmare, putem demonstra astăzi, fără nici o dificultate, că *zekii* de pe Arhipelag alcătuiesc o *clasă* socială Căci e vorba de un grup de oameni numeros (multe milioane de indivizi), situați în același loc (unic pentru toți) raport față de producție (și anume unul subordonat, propriu lor și implicând lipsa oricărui drept de a o dirija). Acest grup e situat, de asemenea, în unul și același raport comun față de repartiția produselor muncii (și anume nici un fel de raport: el primește doar o câtime însignificantă din aceste produse necesară pentru a-și menține propria existență precară.)"[40] Din această observație putem afirma că dorința puterii de abolire a claselor a fost una inutilă și chiar absurdă. Însăși puterea a demarat un proces de creare a unei noi clase sociale. Pe lângă faptul că populația zekă exista sub forma unei clase sociale nestabilizate, aceasta si-a găsit echilibrul prin crearea unui model al efectelor puterii, o microsocietate a terorii totale. Arhipelagul închisorilor socialiste exista, am putea spune, sub forma unui *stat în stat,* iar forma prin care acesta se menținea și se multiplica este reprezentată de *zek*. În condiția *zekului* se află și începutul și sfârșitul policticii socialiste. El crează o imagine a terorii totale și sfidează orice lege a naturii sau a istoriei. Zekul camuflează un conținut putred al statului totalitar, o distopie ideologică și socială prin care este cucerit întreg universul ființei umane. Arhipelagul zekilor este punctul zero al puterii regimului. Afirmația lui Soljeniţân este lămuritoare în acest sens: „mai imaginați-vă că mediul insular se deosebește atât de net de cel obișnuit, uman, îi impune cu atâta cruzime omului ori să se adapteze imediat, ori să moară imediat, încât îi replămădește și îi remodelează caracterul de o manieră mult mai radicală decât orice mediu național sau social străin. Acest lucru nu poate fi comparat decât cu o trecere în regnul animal."[41] Astfel zekul este deposedat de orice definiție umană, iar acest proces se realizează prin puterea exemplului. Atunci când Zekul e martor împușcării spontane a celor din jurul său, atunci când transportă cadavrele colegilor săi ca pe o marfă oarecare ori când vede cum moartea este pusă mai presus de viață, când realizează că nu mai există valoare umană, sentiment de compasiune sau milă, căci singura preocupare este producția și diciplinarea în maniera ideologiei sistemului, pentru el nu mai există altă țintă decât supraviețuirea. Puterea îi disciplizează în așa fel încât fiecare mișcare devine un automatism și nimic nu mai este surprinzător. Zekul este asemenea unui material croit în așa fel încât să fie util unui scop unic. Pe de o parte, asupra zekului acționează elementele naturale: vântul, ploaia și frigul, iar pe de altă parte interiorul lor este călit în vâloarea întâmplărilor și sub auspiciul ideologiei aplicate de puterea disciplinară și de către bioputere. Cu adevărat *zekul* este *un om nou* dar departe

[38] Hannah Arendt, op.cit., p.575
[39] Alexandr Sloljeniţîn, *Arhipelagul gulag* Vol.I, București, Editura Univers, 2008, p.201.
[40] Alexandr Soljeniţîn, *op.cit.* Vol. II, P.387.
[41] Alexandr Soljeniţîn, *op.cit.* Vol. II, P.388.

de idealul utopic al omului nou. În una dintre descrierile zekilor, Soljeniţîn susţine ,,Chiar şi vara, *zekii* sunt îmbrăcaţi în cuirasa moale şi cenuşie a pufoaicelor. Însuşi acest fapt, alături de capetele tunse chilug ale bărbaţilor, le conferă o unitate de aspect exterior: gravitate sumbră şi impersonalitate. Dar ajunge să-i urmăriţi fie şi numai câteva minute ca să fiţi frapaţi de comunitatea expresiei aşternute pe chipul lor: întotdeauna la pândă, rebarbativi, lipsiţi de orice bunăvoinţă, trecând uşor la duritate şi chiar la cruzime."[42] Datorită supunerii la o matricie disciplinară zekii şi-au modelat fiinţa conform acesteia. Matricea disciplinară a terorii regimului socialist nu poate crea decât teroare şi cruzime. Prizonierii sunt disciplinaţi în aşa fel încât ei să acţioneze automat la fel ca forţa care i-a şlefuit. Microsocietatea zekă nu este altceva decât ideologia sistemului socialist în acţiune. Prin zeki s-a asigurat o tradiţie ideologică şi comportamentală care va fi transmisă generaţii de-a rândul căci odată împământenit un mod de viaţă şi de comportament în adâncul fiinţei aceasta, şi dacă este scoasă din contextul care impune, forţele rămân latente undeva în interiorul său. De aceea zekul este mereu pregătit să contracareze, să atace. Ceea ce este surprinzător, sau mai degrabă ingenios,este faptul că microsocietatea zekă pune în acţiune bazele construcţiei unei macrosocietăţi. Prin metodele în care un om liber ajunge să fie prizonier al Gulagului socialist se împământeneşte o regulă generală aplicabilă tuturor mebrilor societăţii respective. Procesul de transformare a oamenilor liberi în aşa numiţii *cincizeci şi opţi* devine o tradiţie a puterii disciplinare, orice suspiciune, orice relaţie nepotrivită sau chiar şi un cuvânt nelalocul lui, pot transforma un membru al macrosocietăţii într-un membru al microsocietăţii Gulagului. Momentul în care există posibilitatea ca oricine să devină un mijloc de manifestare şi de transmitere a mecanismelor puterii disciplinare este momentul în care se instaurează teroarea totalitară. Omul devine, în maniera cea mai plastică, vânător şi vânat. Sistemul îl obligă să devină o unealtă a sa la nivel macrosocial şi totodată, tot sistemul îl poate obliga să devină o unealtă a sa la nivelul microsocietăţii Arhipelagului Gulag. Deşi scavagismul este demult abolit, în regimul totalitar socialist orice formă de existenţă a fiinţei este redusă la statutul de sclav al puterii. Pe de o parte, prin manipulare şi constrângere, individul serveşte sistemul cu bună-credinţă, crezând că dă vieţii sale un scop măreţ devenind un corp foucaultian, aservit puterii totalitare. Prin acest procedeu fiinţa este disciplinată în maniera ideologiei promovate de politica sistemului, devine un sclav al puterii printr-o inducere a unei alegeri personale care este, de fapt, manipulată de armele puterii. Fiecare individ care este supus acestui proces devine un mijloc de manifestare şi propagare a mijloacelor de diciplinare ale puterii. Pe de altă parte puterea îl poate transforma în prizonier al Gulagului, transformându-l astfel dintr-un sclav al ideologiei puterii într-un sclav al scopurilor acesteia. În acest caz, asupra individului au acţionat două tipuri de putere: puterea disciplinară şi bioputerea. *Zekul* este deci un sclav al puterii disciplinare şi al bioputerii. Soljeniţîn afirmă cu privire la prizonierii Gulagului ,,Chiar dacă pot apărea unele îndoieli privind felul cum *zekii* îşi concep existenţa, în privinţa felului cum această existenţă *înceatează* nu poate exista nici un fel de dubiu. Ei mor ca toată lumea, numai că în rânduri mult mai strânse şi mult mai precoce. Şi ritualul lor de înmormântare e macabru, zgârcit şi crud."[43] Cu alte cuvinte destinul *zekului* este unul mai degrabă potrivit dimensiunilor naturalismului. Fiinţa trece prin momentele esenţiale ale vieţii între limitele macabrului şi absurdului. Microsocietatea zekă este un atom al regimului socialist fără de care întreaga instituţie a puterii sale ar fi inexistentă. Disciplinarea zekilor este una adânc împământenită în fiinţa acestora. Coportamentul, limbajul, viaţa în toate dimensiunile ei, gravitează în jurul aceluiaşi nucleu al puterii. Este cea mai veridică formă de sclavagism prezent în epoca aşa zis *modernă.* Zekul reprezintă în acelaşi timp sclavul ideologic şi sclavul bioputerii. Mintea sa este folosită pentru a crea şi pe alţii ca şi el, trupul său este folosit dimensiunii economice a puterii. Viaţa produce valoare economică dar şi duce la crearea omului universal. Spre exemplu într-o încercare se comunicare cu un zek are loc următorul proces ,,în discuţia pe care o veţi avea va fi laconic, vorbind fără inflexiuni, monoton şi obtuz ori cu servilitate-dacă vrea să-ţi ceară ceva. Dar dacă ai reuşi cumva să-i asculţi, nevăzut, pe băştinaşi când vorbesc între ei , ai ţine minte pentru totdeauna acel fel de a

[42] *Ibidem*, p.391
[43] Alexandr Soljeniţîn, *op.cit*. Vol.II, p.390.

vorbi care parcă te respinge prin sunete, întotdeauna răutăcios,batjocoritor,apru și fără urmă de căldură."[44] Cum altfel ar putea fi prizonierul Gulagului dacă acesta este modelul care i-a fost indus și impus. Zekul nu are un traiect existențial care să-i permită modulații sau abateri de la ceea ce îi este impus, ci are o existență liniară, un traiect al cărui sfârșit nu este cunoscut ci intuit. In realitate zekul a renunaţt la viața umană, acea viață supusă unui comportament ghidat emoțional și rațional, acea viață care proiecta un viitor mai bun sau care, cel puțin, promitea o evoluție. Zekul, însă, nu mai vede nici un mijloc de salvare sau, cel puțin, de eschivare în fața modelului și contextului în care trăiește. Ideea *de a trăi* pentru prizonierul zek reprezintă cea mai realistă formă a noțiunii, pur și simplu ideea de a asigura trupului cele necesare supraviețuirii sale. Pentru zek viața înseamnă supraviețuire și nu proiecție a vreunui viitor. În aceste condiții zekii, nemaiavând un nivel de valori și văzând că în realitate ei nu mai pot pierde nimic se raportează la realitatea microsocietății Gulagului din punctul de vedere al superiorității numerice. Singurul avut al zekului este însăși trupul său pe care îl poate pierde în orice moment. În viziunea puterii totalitare aceasta nici nu-i mai aparține ci este un bun al bioputerii. Folosirea vieții în scopurile sale este modalitatea prin care bioputerea regimului totalitar domină ființa. Omul nu mai există prin sine și pentru sine și printr-un intermediar. El știe că este la mila puterii și că orice decizie a acesteia poate să-l transforme în orice și acest lucru este posibil deoarece ,,îndeobște la *zeki,* întreaga **scară de valori** este întoarsă cu susul în jos, dar lucrul nu trebuie să ne mire, dacă ne amintim că așa e întotdeauna la sălbatici: pentru o oglinjoară amârâtă ei îți dau un porc gras, pentru niște mărgele de iarmaroc-un coș cu nuci de cocos. Tot ceea ce noi, iubite cititorule, ținem la mare preț-valorile ideologice, spiritul de sacrificiu și dorința de alucra dezinteresat la edifiviul viitorului-nu numai că nu există pentru *zeki*, dar în ochii lor nu face doi bani ruginiți.*"*[45] În acest context, universul Gulagului nu poate fi altceva decât o *lume pe dos* în varianta lumii cunoscute în contextul actual. Dacă pentru *zeki* singura perocupare este supraviețuirea nu se mai poate vorbi în universul lor social despre ao scară a valorilor sau despre alte trăsături umane care pot ghida existența.Universul Gulagului este întors cumva spre era primitivă, viața și nimic mai mult. Deci varianta omului universal creat de Gulagul socialist este una a omului întors spre valorile primitive, zekul poate fi considerat un sclav primitiv. Nu mai are motivație și voință proprie decât pentru a supraviețui, el servește unui scop exterior ființei sale asigurându-și astfel existența și atât. Zekii ,, spun verde: *conștiința? Mi-a rămas la dosar.* Când au de luat decizii importante pentru viața lor, *zekii* se călăuzesc după binecunoscuta regulă a Arhipelagului: *mai bine te jigodești decât să te canonești*."[46] Ce înseamnă de fapt conștiință pentru zekul căruia i s-a eradicat gândirea? Nimic. Zekului i-a rămas nimicul existențial pe care trebuie să-l păstreze în viață prin supraviețuire. Universul Arhipelagului Gulag este nimicul existențial, un univers al omului universal căruia i s-a luat totul. Și în acest context ,,un fiu al GULAG-ului consideră că tot ce are mai bun de făcut ca să fie liniștit e să se lase în voia soartei. Viitorul e un fel de mâță-n traistă: când habar n-ai ce-ți rezervă acest viitor, când nu-ți poți imagina ce riscă să ți se întâmple la diferite cotituri ale vieții, nu e cazul să te zbați cu prea multă insistență ca să obții ceva și nici să refuzi ceva cu prea multă îndârjire."[47]

Astfel, zekul, *fiu al lagărului* așa cum îl numește Soljenițîn, este o ființă care a încetat să mai privească și spre trecut și spre viitor, concentându-se asupra eternului prezent al mecanismelor puterii microsocietății Gulagului socialist.

BIBLIOGRAPHY

APPLEBAUM, Anne, *Gulagul O istorie*, București, Editura Humanitas, 2011

ARENDT, Hannah, Între trecut și viitor, Opt exerciții de gândire politică, Editura Antet, ebook

ARENDT, Hannah, *Originile totalitarismului*, București, Editura Humanitas, 2014

[44] *Ibidem,* pp.391-392.
[45] Alexandr Soljenițîn, *op.cit*,p.396.
[46] *Ibidem* ,p.398.
[47] Alexandr Soljenițîn, *op.cit*, p.403.

FOUCAULT, Michel, *A supraveghea și a pedepsi Nașterea Închisorii*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005

SOLJENIȚÎN, Alexandr, *Arhipelagul Gulag Vol.I*, BucureȘti, Editura Univers, 2008

SOLJENIȚÎN, Alexandr, *Arhipelagul Gulag Vol.II*, BucureȘti, Editura Univers, 2008

w.w.w.historia.ro accesat la data de 20.09.2019

GENDER RELATIONS. PRIVILEGES, CONTRADICTIONS OR PREJUDICES?

Carmen Mihaela Guia (Potlog)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Looking back on the history of feminism over the last decades, we can certainly trace a number of critical terms: gender,identity, sexual differences, subjectivity. Gender constructs a relation between one entity and other entities, also gender represents not an individual but a social relation, it represents an individual for a class. Following the impulse of its own theoretical and political passions, feminist thought inevitably intersects with the principal axes of contemporary philosophical reflection, in particular with the theories of subjectivity. We can say that the focus on subjectivity results an epistemological struggle as well as a struggle of a political nature, across multiple representations of class, race, differences that are not only sexual or only racial, economic, or cultural, even subcultural, but all this together.

Keywords: gender, privileges, contradictions, preconceived idea, prejudices

La intersecţia dintre natura discursivă a reprezentării şi exerciţiul de contextualizare a reprezentării unor controverse majore ale momentului situăm încercarea de (contra)balansare a relaţiilor de gen, a dihotomiilor simbolice dintre ipostazele „eu" şi „non-eu" ale femeii ca persoană şi mamă şi bărbatului ca individ raţional. Problematica reprezentării pozitive/ negative a femeilor converge spre disputa realism/ antirealism. Aceste tipuri de argumente vor respinge prejudecata aflată la baza teoriei re-scrierii tradiţiei invariabile a reprezentării femeii ca „obiect". Fără să existe în societate „un moment pur denotativ" al realităţii, codurile conotative social-acceptate îi conferă „subiectului" feminin (ca metaforă, codificare ideologică) o funcţie iconică, iar masculinului o funcţie diegetică. Ipostazei vulnerabile a trupului feminin stilizat îi este juxtapus stereotipul de tip masculin al fizicităţii. Contrar acestor percepţii globale se degajă o aşa-zisă invadare a spaţiului personal, o agresiune asupra unei zone considerate sau simţite ca sigure. Metafora stilistică a acestui clişeu al relaţiilor de gen o constituie tocmai emoţia realităţii.

În contextul esteticilor feministe, multiplelor înfăţişări şi precauţii, a discuţiilor şi a perspectivelor existente, convenabilitatea sau convenţia constructului cultural care presupunea dominanta modelelor bărbăteşti pare drept rezultat al înţelegerii, acceptării. Experinţe comune şi/ sau caracteristic feminine precum graviditatea, naşterea sau alăptarea contribuie la statutul social ocupat de un anume individ, bărbat sau femeie, în comunitate. Diverse contexte particulare în care omul a relaţionat cu natura şi/ sau divinitatea au marcat simbolistica, cultura şi condiţia genului. Orice încercare de dominare, fie ea şi culturală presupune noţiunea de putere, de stăpânire sau posesie, de numire[1] întrucât „cel ce numeşte, deopotrivă explică, dă legi"[2]. Distincţia dintre sacru sau divin şi uman transcede în îndepărtarea de trup, de natură. Obiectivitatea şi neutralitatea sunt expresii ale indiferenţei şi nepăsării. Biserica însăşi a creat practici inferiorizante, umilitoare pentru femei (lipsa

[1] Miroiu, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femei şi morală*, Ediţia a II-a, Ed. Polirom, Iaşi, 2002, p. 13
[2] Ibidem, „ în Geneză, putinţa de a numi este iniţial atributul întregii umanităţi. După cădere, partea bărbătească a umanităţii reţine pentru sine acest prerogativ, primul său act fiind acela de a=şi numi perechea femeiască <<Eva>>. Iar Eva intră în sistemul determinării duble divin-bărbăteşti. Nereciprocitatea în numire creează prima asimetrie între cei doi protagonişti ai umanităţii, iniţial diferiţi doar ca atribute sexuale necesare reproducerii; nereciprocitatea în numire transformă relaţia de companie în cea de dominare", pp.13-14

accesului în altar, condiția de profan în perioada lăuziei ori sângerării, faptul că prin cununie, bărbatul e numit <<cap>> femeii, fără a i se cuveni în mod convențional statutul de persoană). Concepte precum rațiunea, sufletul, trupul reprezintă derivate ale relațiilor stabilite în cadrul comunității cultural - morală, constituită din nevoi, suferință și empatia redusă la compasiune. Criteriile care au dus la crearea normelor morale, logica inclusivistă de tipul și-și, „con-venirea”[3]/ negocierea au conturat etica feministă, perspectiva și problematica acesteia. Principial, rezultatul acestor așa-zise negocieri, au furnizat premisele unei abordări diferite în care fie trupul devine și scop[4], fie dezinteresul uneia dintre părți se situează în interesul celeilalte (Rawls). Astfel, comuniunea presupune în același timp atât interdependența reciprocă, cât și independența reciprocă (suntem liberi și egali versus neajutorați și dependenți). O perspectivă privilegiată a condiției femeii e reprezentată de situația gravidității sau nașterii, însă pe de altă parte se situează aspectul grijii, limitat în aplicare.

Marea bătălie împotriva prejudecăților, conflictul dintre virtute și empatie nu poate exclude experiența, grija, dreptatea. Virtuțile exclusiv bărbătești, eticile ginocentrice, sunt asumate doar de feministele radicale. Modelele culturale masculine sunt îndeosebi trăsături naturale. Pentru ca o femeie să fie parte a acestui model, femeia trebuie să depășească păcatul originar, să își recapete stima de sine „pierdută” prin simplul fapt de a fi, de a se naște femeie, trebuie să dezvolte interesul față de sine și să se detașeze de nevoia de protecție și aprobare patriarhală. Ceea ce revendică femeile prin căutările interioare e delimitarea de experiența ancilară. Logica dominării excesive a favorizat discriminarea, vulnerabilitatea în fața unor nevoi ale individului și implicit, opresiunea și marginalitatea.

Cultura feminină se circumscrie hotarelor naturalului, destinului biologic. Răspunsul la întrebarea ‘E capacitatea de a da naștere handicap sau avantaj în conturarea identității feminine?’ e mai degrabă o perspectivă, o nuanță ce derivă din acceptarea relațiilor femeie-natură, bărbat- cultură. R. Radford susține că omul domină natura, folosind-o drept mijloc de legitimare a discriminărilor de tot felul: de rasă, clasă, sex, etnie sau religie. Nu este însă justificată influența păcatului metafizic, a efemerului asupra eternului, care ar presupune eliberarea de prizonieratul propriei gândiri, controlul minții asupra trupului, conștiința de sine.

Prin disprețul față de trup, o practică ortodoxă, femeile sunt situate definitiv în afara templului/ altarului, marcându-i astfel, caracterul de inferioritate. Așadar, bărbatului i se recunoaște/ atribuie libertatea de a alege, în timp ce femeii i se recunoaște doar răspunderea. Maternitatea devine, în acest context, doar o caracteristică a naturii umane, și nu o vocație sau virtute. Incompabilitățile marcate de doctrina creștin ortodoxă așează femeia pe un altar al jertfei[5] (de sine). Fără a se raporta la mesajul iubirii creștine, femeia e o expresie paradigmatică a unei convenții asumate de ființare.

Perechea bărbat-femeie e în sine un tărâm controversat emoțional, el însuși o sursă a păcatului, o întrepătrundere a celor trei itemi considerați, prin convenție cele trei naturi ale divinității: spirit, suflet, trup.[6] Lossky așează în armonie ecofeminismul și creștinismul ortodox. Societății creștine patriarhal dihotomică îi este atribuit un caracter somatofob, în care doar femeii îi este reproșat păcatul neascultării, căderii în ispită, în ciuda faptului că atât

[3] Ibidem, p.17

[4] Conflictul de drepturi survine când invocăm dreptul de a ne folosi de corpul cuiva.

[5] Manolache, Anca, *Problematica feminină în Biserica lui Hristos*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1994, p.98; mesajul creștin al necurăției femeii asociată fiziologiei femeilor poate fi asociată tradiției misogin-patriarhală în contrast evident, categoric cu mesajul iubirii

[6] Lossky, V., *Teoria mistică a Bisericii de Răsărit,* trad. V. Răducă, Editura Anastasia, București, 1990, p.137 „Hristos s-a în-omenit, nu s-a întrupat, el făcându-se om, nu luând trup de om […] ea exprimă, pe de o parte, îndumnezeirea omului și, pe de altă parte, îndumnezeirea <<întregii lumi create>>”

femeia (Eva), cât și bărbatul (Adam) au căzut în păcat, niciunul dintre ei nefiind capabil să-și revendice responsabilitatea (negându-și în acest fel, libertatea de a acționa potrivit propriei voințe), să-și asume vina, păcatul. Identificăm în acest episode biblic al decăderii un paradox al condiției femeii: este privată de libertatea luării unor decizii, dar continuă să fie responsabilă; pe de o parte femeia este strict determinată, iar pe de altă parte e eliberată de culpă, de răspunderea faptelor sale.[7] Un alt păcat atribuit laturii feminine din perechea amintită, subliniat de Mihaela Miroiu în reprezentarea Treimii Dumnezeu – Eu – Tu, îl reprezintă acceptarea cuvântului („Fie mie după cuvântul tău!" – Ev. după Luca, 1:38). Prin acest act se legiferează practic caracterul patriarhal al superiorității, situație convenabilă, confortabilă atât la nivel psihologic, cât mai ales politic. (Bărbatul este cap femeii, iar Dumnezeu cap bărbatului.[8])

Exprimările contradictorii din textele evangheliștilor au lăsat loc diverselor interpretări. Contradicțiile au fost generate probabil și de încercarea de adaptare a mesajului în funcție de destinatar, de specificul comunității căruia i s-a adresat.

Acceptarea uneori tacită, alteori explicită sau chiar ostentativă a unor cutume precum poruncile biblice, legile impuse sau acceptate a dus la crearea unor forme (distincte) de iubire: agape, filia, eros. Mișcările moderne, feministe au militat pentru respingerea ierarhizărilor tradiționale, întrucât iubirea ca scop e asemeni unui păcat. Doar Iubirea de transcendență, iubirea de idei a fost considerată de-a lungul vremii drept singura formă de iubire pură în sens creștin.

Convențiile organizării sociale sunt ele însele forme ale unor virtuți acceptate. Dacă Platon consideră că femeile își manifestă adesea o înclinare spre nevoile trupești, în timp ce bărbații se lasă pradă unor virtuți filosofice. M.Miroiu susține că „Platon critică feminismul din bărbați și încurajează masculinul în femei: […] o distincție sex-gen *avant la lettre!* Ca o persoană să se apropie de virtute, ea trebuie să aibă un suflet bărbătesc virtuos. Dacă acest lucru se întâmplă cu o femeie, ea este egala bărbatului cu același fel de suflet și, totodată, ea este superioară bărbaților lipsiți de virtute. Trupul nu este deci <<destinul>> persoanei; el pare mai degrabă pedeapsa pentru lipsa virtuților înalte într-o viață anterioară"[9]

O altă interpretare a relațiilor de gen ne-o oferă Descartes care consideră evidentă prăpastia dintre trup (sensibilitate) și suflet (raționalitate, gândire). Lumea materială e reprezentată de natură, în timp ce lumea spirituală de raționalitate, conștiință. Întrucât conștientizarea presupune și ideea de suferință, particularizările în funcție de folosirea verbelor *a avea* și *a fi* sunt de fapt false dihotomii. Dimensiunea holistică a cele două proprietăți (suflet și rațiune) e de fapt persoana, indiferent de apartența la un anume sex. Ierarhizările ar trebui realizate doar în funcție de apropierea sau distanțarea de raționalitate.

O pledoarie pentru libertate, demnitatea persoanei putem identifica în discursul lui Kant, unde este vehiculat conceptul de „imperiu moral", de scopul în sine. Din acest imperiu trebuie (imperativ) excluși, spune Kant, cei care nu au autonomie morală, adică, femeile și copiii.

Schopenhauer, uneori contradictoriu, alteori de-a dreptul misogin în manifestările, abordările eticilor feministe trimite către studiul propriilor vieți, încurajând aboandonul formelor abstracte. „Voința este un orb puternic care cară în spate un schilod care are vedere"(intelectul). Schopenhauer consideră că femeile sunt înclinate spre caritate (vizibil mai sensibile, fiind capabile să înțeleagă doar ceea ce pot vedea), iar bărbații spre dreptate (justiția). De aceea, el numește două virtuți fundamentale: dreptatea și caritatea, de acțiuni precum *a raționa* și *a simți*. Așadar, femeile sunt considerate de filosoful german ca fiind „non-bărbați", „ispite", nefiind capabile să guverneze. (Evident că cea dintâi virtute situată în

[7] Miroiu, Mihaela, *Op.cit.*, p.45
[8] Corinteni, I, 11:3,7,8
[9] Miroiu, Mihaela, *Op. Cit,*, p. 67

vârful ierarhiei e dreptatea, ființa evoluată fiind astfel , bărbatul.) Natura, prin compasiune și nevoie sau interes devine un factor ce ar putea genera contradicții între relațiile de gen. Factori de decizie, în mod paradoxal, devin contextul și absolutul.

Un alt aspect care poate provoca noi controverse îl constituie viața socială, convenția tradițională prin care femeii i se atribuie din start inferioritatea naturală. Aceste standarde de performanță, stabilite de către bărbați, stau la baza definirii discriminării de gen. Libertatea socială e înlocuită de egalitate sau acceptare, o echivalență lexicală cel puțin discutabilă.

Amintită anterior, prejudecata populară („bărbatul e cap de familie") a determinat ca termeni precum *egalitate* și *dreptate* să fie cel puțin susceptibili în raport cu genul unui individ. Abordările feministe contemporane amintesc de aservirea femeilor, emanciparea femeilor, identitatea personală nefuncțională (terminologie preferată de societatea filosofică), dubla zi de muncă a femeilor, abuzul sexual, empatie sau justiție morală, etica grijii, etica drepturilor sau concordanța interpersonală. Situații în care relațiile de gen sunt conturate în dezacord regăsim peste tot în realitatea coditiană publică, acolo unde dreptatea și datoria pot fi norme interpretabile. Abordările (feministe) de tip relațional au condus și la teorii precum egalitatea prin diferență, păcatul ca victimizare, indentitatea sinelui. Femeile au fost identificate cu natura și fizicalitatea, inferioritatea, iar bărbații cu umanitatea și mentalul, superioritatea. Căutând să justifice într-o oarecare măsură inferioritatea, subordonarea femeilor în raport cu bărbații, aceștia din urmă au primit un plus de putere, context ce a permis constrângerea libertăților, la o așa-zisă logică a dominației, a rațiunii. Poveștile despre experiențele naturale au descris scopuri bine determinate, dualismul om – natură, capacitatea de suferință sau chiar capriciul: „Poate că va veni cândva ziua în care celelalte creaturi animale vor dobândi drepturile care le-au fost refuzate de mâna tiranică. Francezii au înțeles deja că nu putem lăsa o ființă umană în seama capriciului asupritorului pentru simplu motiv că pielea ei este neagră. Tot așa, poate că va veni cândva și ziua în care se va recunoaște că numărul picioarelor, pilozitatea pielii sau terminația osului sacral sunt motive total insificiente pentru a abandona o ființă sensibilă unui asemenea destin. Dar atunci cum am mai putea trasa linia de netrecut? Să fie facultatea de a raționa sau poate cea de a vorbi? Dar un cal matur sau un câine sunt fără îndoială animale mai raționale și mai comunicative decât un copil de o zi, de o săptămână sau chiar de o lună. Întrebarea nu este: Pot ele raționa? Nici: Pot ele vorbi? Ci: Pot ele suferi?"[10]

Convențiile sunt în sine o formă de acceptare, instanțe ale propriilor experiențe, fie ele verbalizate sau nu, ale empatiei sau ale unei evaluări culturale. (Până și entitățile abstracte precum statutul, clasa socială, destinul, originea sau manifestarea culturală au conturat relevanța relațiilor stabilite). Ca membri ai umanității, indivizii sunt capabili să-și (re)negocieze standardele, normele, să convină unor interpretări axate pe o înțelegere eficientă și formarea propriei identități, fără a pierde din vedere faptul că noi oamenii, cu toții suntem fii sau fiicele unor părinți, avem nevoi, chiar dacă foarte diferite, dar mai presus de toate suntem cu toții muritori.

Atât modul de gândire specific feminin, cât și vocea discursivă vizează constituirea unei alte identități, colectivă capabilă să trăiască, să acționeze, să vorbească, să iubească, să urască sau să viseze în numele său.[11]

Miză esențială și legitimă a modernității[12], emanciparea femeii (ca formă de manifestare a feminismului) presupune și că excesele așa-numitului militarism feminist își au locul dincolo de literatură.

[10] Singer, Peter, *Animal Liberation*, Avon Books, New York, 1975, p. 214
[11] Caufman-Blumenfeld, Odette, *Studies in Feminist Drama*, Ed. Polirom, Iași, 1998, p.35
[12] Burța Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, 2011,p.78

Toate aceste inechități sau forme de discriminare pe criterii de sex au dus la marginalizare, la limitarea rolurilor, la bemolizarea problematicii sociale recente (o feminizare a sărăciei, sărăcia familiilor monoparentale conduse de femei, criza adolescentelor-mame), la segregarea structurilor ocupaționale, și în cele din urmă la chestionarea și deconstrucția categoriei de gen.

BIBLIOGRAPHY

Abel, Elizabeth, ed. *Writing and Sexual Difference*. Chicago, University of Chicago Press, 1982

Barrett, Michele, and Anne Phillips, eds. *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates.*Stanford, California: Stanford University Press,1992

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. tr. H.M.Parshley. London:Harmondsworth, Penguin, 1972

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. tr Richard Nice, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1984

Burța Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, 2011

Caufman-Blumenfeld, Odette, *Studies in Feminist Drama*, Ed. Polirom, Iași, 1998

Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, tr. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978

Dragomir, Otilia (coord.), *Femei, cuvinte și imagini. Perspective feministe*, Ed. Polirom, 2002

Eisenstein, Hester. *Contemporary Feminist Thought.* Boston:G.K.Hall,1983

Fuss, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference.* New York and London, Routledge, 1989

Lauter, Paul. *Canons and Context.* Oxford: Oxford University Press,1991

Miroiu, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femei și morală*, Ediția a II-a, Ed.Polirom, Iași, 2002

Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism.*Harmondswrth, Penguin Books, 1975

Showalter, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory.* New York and London : Routledge, 1994

IONEL TEODOREANU AND HIS MEMORIAL WRITINGS

Claudia-Cristina Dolea-Panaite
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Even if Ionel Teodoreanu did not enjoy, not during the epoch, nor in the years that followed, too much credibility because of his predilection for an extremely lyrical manifestation of his literature in every novels he wrote, however, it is proper to be mentioned that the author succeeds to illustrate childhood and early adolescence like no other.
Ionel Teodoreanu is the exponent of the childhood in the 20th century, with an uniquely lyrical Moldavian street in the foreground. From his point of view, the childhood season is idyllic and romantic, and the reality is profoundly metamorphosed, that few parts of his literary style reminds us of the realism that the author belongs to, though. The truth is Ionel Teodoreanu is more interested in the psychological side of his characters and the events they are forced to go through.
Ionel Teodoreanu's favorite subject is the childhood of boyar's child. He feels on his estate like a king. Everything seems to work for him and in his favor, and no one wants to hurt him. In an interpretative sense, this predilection seems to come from a perfect knowledge of the psychology of the landowner character, of the landlord, such as members of the Deleanu family of "La Medeleni', because Teodoreanu does not have models of poor children in the universe of his work, or at least from families other than bourgeois.

Keywords: autobiography, adolescent love, universality, introspection, psychological analysis.

I. Ulița copilăriei

Ceea ce s-a declarat mult timp vizavi de scriitura lui Ionel Teodoreanu este că aceasta se află într-o permanentă căutare a vârstei pierdute a copilăriei și aducere a acesteia în prim-plan. Totuși, la o mai atentă analiză a operei sale în întregime, vom observa că Teodoreanu nu numai că se simte în largul lui atunci când purcede la a crea digresiuni de dimensiuni colosale despre copilărie, ci că și-ar dori cumva ca prezentul ori viitorul să dispară, în favoarea reîntoarcerii permanente în trecut. Așadar, nu e vorba despre o rememorare a copilăriei ca atare, ci o încercare de eliminare a celorlalte vârste. De aceea, se pricepe el atât de bine la a prezenta atât fizicul, cât și psihologicul copilului în totalitatea sa, pentru că maturul îi displace iar pe adolescent îl încearcă, pe alocuri cu brio, dar de cele mai multe ori, alunecând iarăși în infantil.

Într-o postfață a unui volum din *Ulița copilăriei*, Aureliu Goci spunea că: *Am spune că obiectivul principal al narațiunii nu este „recuperarea timpului pierdut" (în relație cu spațiul fabulos prin arhaicitate), ci eliminarea prezentului și hașurarea cotidianului și spațialului. Hunc et nunc este o precizare odioasă pentru comunicatorul din Ulița copilăriei. Prozopoemele înregistrează o experiență care, de obicei, se pierde, admite G. Călinescu, iar metaforele care nu interesează sub latură artistică, reprezintă „semnul unei mari capacități de recepție, a unei bucurii excepționale de a palpa universul, văzut într-un spirit foarte animat".*[1]

Iată așadar o altă idee referitoare la copilăria văzută prin ochii lui Teodoreanu în scrierile cu iz biografic, aceea de univers înconjurător animat. La el, întreaga natură se alătură trăirilor personajelor, bucurându-se alături de ele pentru momentele prin care trec, pentru copilăria minunată ori pentru clipele existențiale pe care acestea le parcurg în roman. De

[1] Goci, Aureliu, *Copilăria din amintiri. Miracolul posibil ca în epocile evanghelice.* Postfață la *Ulița copilăriei* de Ionel Teodoreanu, Editura 100+1 Gramar, București, 1999, p. 168

pildă, într-un roman în care este descrisă iubirea adolescentină pătimașă în spirit gotic, și anume în *Turnul Milenei*, în momentul în care cuplul de îndrăgostiți își face jurăminte reciproce de dragoste eternă, întreaga natură participă la exaltarea lui sufletească. Noaptea, copaci, frunzele, florile, totul pare că face parte din ritualul mărturisirii dragostei. Iată încă o dovadă a existenței curentului literar romantic în unele proze semnate de Ionel Teodoreanu. Nu numai că romanul *Turnul Milenei* este o proză de factură gotică, dar filiera romantică este extrem de vizibilă, de la personajele alese – o tânără fată prinsă într-un turn blestemat – și alesul său pentru a-și parcurge drumul în viață, un pictor, ceea ce semnifică spiritul de artist receptiv la scenele și la evenimentele pline de simbolism și de sugestie – până la decorurile care îi înconjoară: turnul ca simbol al dezicerii de lumea cotidiană și al ascensiunii, noaptea ca protectoare a iubirii pătimași și natura, ocrotitorul îndrăgostitului de pretutindeni.

Dar, întorcându-ne la *Ulița copilăriei*, este extrem de vizibilă în carte exaltarea lui Ionel Teodoreanu atunci când vorbește despre copilărie, atât de vizibilă încât în *alaiul* ei intră întreaga natură. Cu spirit creativ extrem de ieșit din comun, *Ulița* e personificată, în chip de copilă părăsită pe nedrept. Dacă nu am citi titlul, am spune că este de fapt vorba despre un personaj feminin. Cam atât de bine stă Ionel Teodoreanu la capitolul *figuri de stil*. Și cum personificarea este *mama* metaforei, este lesne de înțeles de ce, mai târziu, autorul *Uliței* a fost poreclit *Metaforel*.

O umilă și neștiută uliță de margine de târg.

Nu răsfață ochiul cu mlădieri de râu gătite-n salturi de verdeață și nici nu ispitește pasul cu caldarâm sonor. E firavă și goală: numai pământ și pietre. Dau năvală celelalte uliți, înghesuite una într-alta, cot la cot, s-ajungă mai degrabă la ulița cea mare, cu pântec de piață, căreia îi duc larma grămădită pe tăvi de piatră. Ea e pustnică. A strâns pios tăcerea aruncată de celelalte uiți și s-a dat la o parte de ele. Năzuia poate să iasă din târg, să se îndrume departe, spre munți: să fie acolo o potecă prin brădet. Dar au părăsit-o puterile la marginea târgului și s-a lungit la pământ în dreptul bisericii, câtorva căsuțe liniștite, alături de căsuța bunicilor și noastră. Acolo a rămas.[2]

Așa începe cel mai celebru text al lui Ionel Teodoreanu, publicat înainte ca lumina tiparului să vadă titluri ca *La Medeleni* sau *Crăciun la Silivestri*. Iată unde își localizează autorul, din punct de vedere biografic, anii copilăriei, și mai ales cui îi dedică, într-un fel sau altul, întreaga operă. Copilăria apare așadar personificată profund. Prima observație din capitol aduce în prim-plan regretul și mai ales suferința. De ce? Pentru că anii au trecut ireversibil iar copilul de altădată a părăsit meleagurile fascinante ale copilăriei, iar ulița a rămas pustiită și singuratică, dar mai ales *umilă*.

Căci numai glasurile de copii făceau să tresalte locurile, și străzile, și casele. Acum, pe uliță nu se mai aud clinchete de râs zglobiu, nici pași repeziți și împiedicați, nici măcar motanul bunicului nu-și mai unduiește coada pe lângă drum. Ulița pare că mai are câteva clipe de trăit, până când va fi trimisă și ea la azilul de bătrâne sinistru din *Golia*. O mulțime de figuri de stil compun personificarea uriașă, de talia unui capitol întreg, referitoare la copilărie. Trecem în revistă metafore: *mlădieri de râu, salturi de verdeață, pântec de piață, tăvi de piatră,* epitete sugestive, unele din ele personificatoare de asemenea ori multiple: *mlădieri gătite, caldarâm sonor, firavă și goală, larma grămădită, căsuțe liniștite*, precum și avalanșa de enumerații care însoțesc descrierea uliței.

Ca în orice descriere respectabilă, grupurile nominale sunt cele care primează asupra verbelor. Acolo unde apar, verbele sunt puține și se află mai ales la indicativ, timpul prezent etern, căci Ionel Teodoreanu își proiectează de acum universul copilăriei cu tot ce înseamnă acesta, în eternitate, ori la indicativ, imperfect, timpul descrierii. Ulița nu este personaj aici, căci narațiunea propriu-zisă nu a început, ci devine *persoana* despre care se vorbește, putând

[2] Teodoreanu, Ionel, *Ulița copilăriei,* Editura Gramar 100+1, București, 1999, p.8

fi asemuită cu *domnița leneșă*, simbol al poeziei ca manifestare literară, din *Testamentul* lui Arghezi. Grupurile nominale primează în descriere, verbele fiind pe alocuri chiar înlocuite de pauze semnificative, ori elidate și sugerate prin virgule, cum se întâmplă în pasajul *e firavă și goală* – un verb copulativ la indicativ, prezent urmat de numele predicativ exprimat prin două adjective cu rol stilistic de epitet personificator multiplu; *numai pământ și pietre* – de aici, predicația lipsește. Semnul de punctuație [;] ține loc de predicat, pe care Ionel Teodoreanu l-a elidat cu totul în favoarea conturării unei descrieri exemplare, bogate în grupuri nominale.

Și, ca într-un film, în care camera se mută din aproape în aproape după placul regizorului, din *uliță*, ni se arată pe rând, casele, oamenii, motanii torcători. Ca un paradox, personajul principal din *Ulița* nu este nici Teodoreanu însuși, nici copilăria, așa cum avea să declare mai târziu Dănuț Deleanu, ci fratele mai mic al naratorului, căruia acesta îi urmărește fiecare pas, fiecare achiziție intelectuală, fiecare gest schițat. Stilul indirect liber se impune aici în procedeul narării, căci povestitorii *împrumută* ochii fratelui său și descrie ceea ce se vede, ceea ce se simte, procesul maturizării. Sugestiv, capitolele care descriu copilăria în care timpul este răbdător cu oamenii, sunt considerabil mai lungi decât cele ale maturității. Ulița e părtașă la tot ce se întâmplă, ocrotitoare în felul ei, iar războiul, simbol al realității care nu cruță pe nimeni și nimic. Războiul e cel care marchează sfârșitul întregului univers: fratele, bunicul, bunica, motanul, ulița, toate pier sub arătătorul necruțător al timpului: „*Trecu vremea, trecu ... Și într-o zi, eu - cel sortit să fiu cel de pe urmă din copiii de odinioară - m-am pornit pe ulița părăsită, să împărtășim împreună spovedaniile unui trecut atât de scump nouă. Și n-am găsit-o! O viață întreagă o știusem de veghe la poarta casei; acum nu mai era, plecase după morminte. Și-n locul ei era o altă uliță, pe brațele căreia râdeau alți copii..”*.[3]

Acum, mărturisirea ia locul stilului indirect liber, iar narațiunea la persoana I pune monopol asupra prozei biografice. Iarăși, în manieră circulară, totul începe și se termină cu ulița, originea, căci drag lui Teodoreanu este mitul întoarcerii eterne la origini. Ulița e un *axis mundi* unde rătăcitorul așteaptă nerăbdător să se întoarcă, deși este conștient că, trecut printr-o vale a plângerii, este extrem de posibil să nu o mai găsească veselă și surâzătoare ca la început, cum o știa din vremea copilăriei sale, căci *spovedaniile trecutului* vor părea fantasme care vor bântui sufletul personajelor, împreună cu tumultul vieții care nu iartă pe nimeni, oricât de credincios ar fi timpului. *Începând* de acum, mai toate narațiunile lui Ionel Teodoreanu vor fi niște *uliți ale copilăriei*, desigur, care vor beneficia de populația care va număra cu totul alte personaje, pe care o altă uliță le va strânge pe brațele ei și le va proteja.

Multe voci critice au fost de părere că *Ulița copilăriei* e un minieseu interactiv, căci nu are un sfârșit propriu-zis. Ori, urmările războiului sunt prea dureroase pentru a fi și ele consemnate în carte de către Ionel Teodoreanu, ori, din punctul în care autorul mărturisește că lasă ulița drept moștenire altor copii, pe care să-i protejeze și cărora să le călăuzească primii pași în viață, fiecare dintre cititorii cărții își poate imagina propria poveste pe uliță. Autorul nu *închide* cartea odată cu ieșirea din scenă a fratelui său, care-i era personaj principal și care își găsește sfârșitul prematur în război, provocând o imensă și ireparabilă durere celor care-l cunoscuseră odinioară, ci o lasă deschisă, la latitudinea altor copii, care vor deveni, probabil, la fel de fascinați de ea ca și copiii *Teodoreni* de odinioară. De aceea, putem considera că mini-povestea nu are parte nici de un *happy-end*, dar nici de un final tragic, ci doar de o ruptură narativă care ar putea fi continuată oricând. Aici, Teodoreanu apelează la un șiretlic. Cartea nu poate fi continuată decât dacă cititorul acceptă pactul de lectură pe care îl propune autorul, acela de a se identifica cu personajul principal, căruia ar trebui să îi ia locul pentru a înainta în poveste. Odată pactul acceptat, povestea poate continua.

II. În casa bunicilor

[3] Idem, p.18

În casa bunicilor e o altă operă care tratează memoriile lui Ionel Teodoreanu. De această dată, stilul pastelat și descrierile exuberante fac locul unei alte strategii narative, pe care autorul o va folosi mai târziu în romanul său de căpătâi, *La Medeleni.* Este vorba despre înșiruirea de replici sub formă scenică, strategie care face ca întreaga narațiune să pară o scenetă propriu-zisă. Este cazul narațiunii *Bunicii*, care redă un moment de noapte jucăușă, descrisă scenic. Până și personajele sunt introduse prin didascalii, care privesc numele lor înainte de redarea replicii:

Bunica: Ne culcăm, Ionel?
Eu: Bine, mamaie! Să ne culcăm.
Bunica: Ionel!
Eu: Ce-i, mamaie?
Bunica, zâmbind şiret:
Să nu-ţi mănânce motanul hulubii
Eu: Eiii...
Bunica: Noapte bună!
Eu: Noapte bună![4]

Și presărate subtil, printre replicile personajelor, citim versuri ale copilului Ionel Teodoreanu de altădată (căci aflăm de la *bunica* că despre el este vorba) care este un adevărat artist în devenire:

Corăbioare de hârtie
Cu câte-un alb și fin catarg,
Pe care vântul le răstoarnă;
Ceșcuțe mici de porțelan
Ce cad de sus și nu se sparg.[5]

O voce ironică ar putea spune că prima critică a stilului încărcat de figuri de stil și de imagini artistice al lui Ionel Teodoreanu a fost nimeni alta decât bunica, cu celebra replică *să nu-ți mănânce motanul hulubii*. Desigur, indulgent și drăgăstos, spre deosebire de vocile specialiștilor care i-au criticat peste ani operele lui Ionel Teodoreanu.

Bunica are nas strașnic, iar copiii și nepoții, o grămadă de păcate. De pildă, ea nu lasă să se irosească o cutie bună de bomboane și nu-i lasă pe nepoți să mănânce din cutia nouă până ce nu o termină pe cea veche.

Ba mai mult, pe *tata* îl miroase de la o poștă, iar atunci când acesta dispare încetișor cu ceșcuța de cafea și cu țigara în camera din dos, bunica îl interoghează strengărește în ceea ce privește fumatul, căci nimeni nu cutează să fumeze în casa bunicilor. Casa bunicilor e un loc sacru pe care toți în respectă și nimeni nu iese din cuvântul celor bătrâni. Observațiile lor nu sunt răutăcioase, ci indulgente și făcute cu dragoste, căci ei știu mai bine ca oricine ce mârșav e timpul care nu stă în loc sub nicio formă și nu iartă pe nimeni, și pierderea unui membru al familiei este pentru oricine o durere imensă.

III. Intoarcere in timp

Ca parte componentă a *Casei bunicilor, Cel din urmă basm* prefigurează trecerea la alt nivel către care se îndrepta necontenit Ionel Teodoreanu, și anume, în roman. Acel concept despre care vorbește critica literară, *medelenismul*, abia izbutește să se întrevadă, însă apare țanțoș, ca și cum ar fi știut că va deveni la un moment dat centrul scriiturii autorului moldovean, din care cu greu va mai izbuti să mai iasă. Aici, plonjăm din copilărie, în adolescență, o altă perioadă de vârstă pe care Ionel Teodoreanu o stăpânește magistral în proză, ca nimeni altul, și o preferă asupra maturității negreșit. Să ne amintim numai cât de

[4] Idem, *Bunicii*, p. 6
[5] Idem, ibidem

bine conturează eroii din *La Medeleni* odată ajunși la vârsta adolescenței, cu toate tentațiile ei. Aureliu Goci se pronunță și de această dată asupra predilecției autorului către aceste *anotimpuri* din viața omului, la care se referă Ionel Teodoreanu în proza sa. El spune că *„Adolescența e o vârstă fluidă, cu hotare nestatornice. Mugurii se transformă în flori, florile se prăbușesc sub timpul de carne al fructului și fructul crește, crește... Chiar primăvara, oricât de scurtă și fugace, parcurge mai multe etape, abia perceptibile, care lasă și semne. [...] E clar că prin copilărie, aici, Ionel Teodoreanu înțelege adolescență. Primăvara înseamnă înainte de toate, un ritm. De aici și fragmentarea secvențială, structura sacadată, succesiunea de eșantioane, de momente definitorii pentru vârstă”.*[6]

Întoarcerea în timp surprinde lumea lui Ionel Teodoreanu înscrisă în universalitate. O universalitate atinsă prin moarte, căci Iașiul atât de drag căruia îi face apologia în aproape toate romanele scrise și date tiparului, apare deodată lipsit de sufletul lui – familia, și devenit un oraș-necropolă, un oraș al morții. *Întoarcerea* se manifestă pentru a trăi dureros dispariția familiei.

Vremurile și războiul au secerat membrii, taman și pe aceia care au vrut să se salveze, luând calea Bucureștilor. Dar, am stabilit acum ceva vreme că Bucureștiul este pentru Ionel Teodoreanu un oraș al pierzaniei. Memorabilă din *Întoarcerea în timp* este secvența în care bunicii sărbătoresc nunta de diamant. După ospățul de sorginte domnească, demnă de o familie de boieri, la care se adună tot neamul, bunicii și descendenții lor se adună să facă fotografia care avea să dăinuie peste veacuri, ca amintire a ceea ce au fost odată, bunicii și povestea lor de dragoste care atinsese o vârstă considerabilă. Fotograful adus de tatăl naratorului – și aici, autorul Ionel Teodoreanu se confundă cu naratorul, preferând exprimarea la persoana I, ca într-o operă autentică de memorii – îi așază pe toți membrii familiei pe scările mari ale casei, după vârstă, iar în centru, *deasupra tuturor*, stă cuplul sărbătorit. Deosebit de pitoresc, naratorul relatează aventura fotografiei cu piedici de tot felul – ba, soarele este întunecat din cauza unui nor care se deplasează cu viteza melcului, iar fotograful așteaptă răbdător să treacă obstacolul ca să poată imortaliza cum se cuvine momentul deosebit de important, ba un copil se îneacă în plânsete și și iarăși participanții la fotografie trebuie să aștepte ca nepotul să-și vină în fire ca să nu strice fotografia, ba, altul râde cu lacrimi și iarăși este nevoie de un moment de pauză, pe care *musiu* îl ia tacticos. Și, peste toate, copiii (nepoți și strănepoți) își aduc aminte subit că le lipsește cel mai important membru al familiei – cățeaua Blanșa. Fără Blanșa, nu se poate face poza, și ce fel de nuntă de diamant ar fi aceea fără o poză? Așa că Blanșa trebuie chemată numaidecât și așezată la loc de cinste, lângă cuplul sărbătorit. Fotograful se supune, iar poza ia contur, în sfârșit.

Și în *Întoarcerea în timp*, textul are parte de aceeași suită de figuri de stil și de imagini artistice extrem de sugestive. Descrierile sau portretele personajelor sunt întrerupte pe alocuri de bucăți scenice, ca cea descrisă mai sus, în care naratorul se comportă ca un adevărat regizor, folosind inclusiv și indicații scenice și regizorale referitoare la numele personajelor, la mimică, ori gestică.

Dar, peste toate, planează categoria simbolurilor sugestive, toate trimițând la copilărie. Bunicii și aniversarea nunții lor de diamant reprezintă un moment semnificativ, căci trimite la trăinicia copilăriei, atâta timp cât simbolul ei este încă în viață – cuplul de bunici, însoțit desigur de cățelușa care dispare la un moment dat din peisaj, după ce curtea în care își făcea veacul pare că este prădată de *îngheț*. Cel mai mult suferă copiii, căci o strigă și o tot strigă, iar Blanșa nu mai vine, dar suferă și Ionel Teodoreanu, căci copilăria lui mai pierde de atunci un pilon. Scrierile memorialistice sunt întregite de ultima proză de această factură din opera moldoveanului, și anume *Masa umbrelor*, la care Ionel Teodoreanu așază personaje deosebit de importante.

[6] Goci, Aureliu, op. Cit. p. 172

IV. Masa umbrelor

Masa umbrelor este încă o dovadă a dragostei naratorului pentru ceea ce a fost copilăria da și pentru cel ce s-a numit trecutul glorios al literaturii, căci în scrierea aceasta autobiografică, cititorul nu se va întâlni numai cu bunicii, unchii, prietenii și alte rude ale lui Ionel Teodoreanu, ci cu nume importante ale literaturii române, strânse toate ca la o *cină cea de taină*. Titlul este și de această dată metaforic, făcând referire la pasajul din Biblie în care Isus îi strânge laolaltă pe discipolii săi cei mai apropiați. Așa, și naratorul, îi *invită* la masă pe cei ce au devenit simboluri ale trecutului.

În mod sugestiv, scrierea începe cu o imagine picturală și de această dată – cea a nepotului care privește cu insistență icoana de pe peretele bunicii. Icoana stă și ea mărturie timpului ce trece, a realității și a memoriei, două coordonate extrem de importante pentru opera lui Ionel Teodoreanu în întreaga sa dimensiune, căci, așa cum afirmă Aureliu Goci, *s-ar putea spune că întreaga construcție a memoriei [...] are o singură motivație:* ***fuga de realitate****. Și astăzi ne înecăm de prea multă realitate. Televiziunea, ziarele și toate formele media sunt producătoare de realitate. Nevoia refugiului în imaginar aproape că se impune ca o cârjă, ca un bandaj al ființei agresate de miracolele și tentațiile societății post-moderne.[...] Percepția lumii este fundamentată pe personificare. Imediatitatea alcătuită din ființe și lucruri atât de contrastante e plină de suflet. Un suflet colectiv, care se exprimă și în răsăritul de soare, și în zborul albinelor. Cât de liberă e confesiunea o dovedește faptul că lirismul e sistematic și – cu toate admonestările – irepresibil.*[7]

Masa umbrelor e imprevizibilă în ceea ce privește construcția sa narativă pentru că, la fel ca și celelalte scrieri de memorii, îmbracă forma unui cumul de eseuri, mici povestiri încântătoare pe care naratorul le scoate din timp și, cu ajutorul literaturii, le oferă nemurirea, căci ce altă modalitate mai bună de a sfida moartea decât proiectarea vieții în artă, o artă care va dăinui peste veacuri? Ionel Teodoreanu declară aici că nu intenționează să scape absolut niciun detaliu al copilăriei sale, care ar putea să fie lesne dat uitării, căci uitarea stă la pândă ca o prădătoare.

Toate devin umbre, căci nu mai pot fi înzestrate cu vitalitatea de odinioară care le depășește acum, trecute în neființă. Dar de acolo, de dincolo de viață, ele încă planează asupra celor ce au rămas în lumea muritorilor și le păstrează vie amintirea. Amintirea ne rămâne, neștirbită, de neînlăturat, mai curată ca oricând, mai ales că Ionel Teodoreanu cinstește memoria antecesorilor săi cu sfințenie, ca pe a unor înalți părinți ce au marea misiune de a da posterității copii care să le ducă memoria, amintirea mai departe.

De aceea, se face că umbrele de la masă numără personaje importante pentru copilul și pentru tânărul de altădată, începând cu familia sa – părinții, bunicii care i-au călăuzit pașii săi și ai fratelui său cu păr de aur care se împiedica printre pietrele din uliță, cățeaua care devenise centrul universului copiilor zvăpăiați și nestatornici întocmai ca *hotarul* Medelenilor, nici măcar pe Maria Cărăușu, zisă Babeta – bucătăreasa, așa cum i se adresau copiii care îi ziceau rareori pe nume, ca și cum numele ar fi fost o dovadă a înaintării înspre vârsta maturității, căci numai oamenii mari își zic pe nume, copiii doar se alintă, iar *Babeta* era desigur o alintătură, nu o poreclă. Toate sunt simboluri ale lumii trecute din târgul Iașilor. Iașiul este orașul amintirii, orașul nostalgiei, dar devine, la un moment dat, și orașul morții, o adevărată necropolă, căci niciun trup trecător nu scapă de răsuflarea rece a morții.

Teodoreanu cântă molatic, ca și moldovenii redutabili, Iașiul, cu fanteziile și fantasmele lui, Iașiul devenit un adevărat muzeu al umbrelor, cu tablouri care mai de care mai captivante, fiecare din ele spunându-și povestea cuminte, pe rând, căci în Iași, totul e răbdător, până și vorba moldovenilor. Spre deosebire de București, orașul care aruncă

[7] Goci, Aureliu, op. Cit. p.170

pierzaniei orice urmă de individualism al oamenilor veniți în capitală din toate colțurile țării, Iașiul e dulce și îmbietor: *În dulce târgul Ieșului, tot omul nu era cine știe ce deosebit de cel de prin alte orașe moldovenești. Adică, vorbind cam molatec, cu „măi", „bre omule", „oleacă", „tăti cele", „iaca bre", „ista", "ceia" și „ircan di mini"; mergând tare domol (că doar nu dau turcii) și cam strâmb pe călcâie (scâlciate mai la toți); cu pantalonii răsuciți să nu-i fețtelească ba glodul, ba colbăraia, ba toanele dezghețului, ba te-miri-ce (rar ieșan fără de pantaloni suflecați); cu pălării romantic vaste; cu părul lung-prelung, aducând mai mult a chică, revărsat pe ceafă și pe tâmple; cu mare avânt al obrajilor neraşi pentru barbă; cu multă tragere de inimă spre pahar (nu cu apă); cu galoși care depășeau mereu anotimpul lor firesc; cu cortel și când plouă si când e soare (parcă ce, strică) și cu vorba (plină de ifos și de rouă): „Noi iștia di la Ieși!"*[8]

Secvențele se succed cu răbdare, molcom ca și orașul, căci, cumințI, fac loc aceleiași pături metaforice cu care Ionel Teodoreanu ne-a obișnuit. Însă, în scrierile memorialistice, acest aspect al literaturii sale este permis, mai mult decât în operele declarate ca fiind ficțiune. În roman, excesul de figuri de stil poate deveni pe alocuri supărător, căci este folosit în detrimentul acțiunii, care până la urmă, nu este altceva decât miezul romanului în totalitatea lui. Suprapunându-se peste el, metaforele și imaginile artistice de orice fel pot înlătura atenția cititorului de la subiect și, câteodată, pot îngreuna procesul lecturii.

Totuși, reabilitându-l pe Ionel Teodoreanu într-o lucrare dedicată, Angelo Mitchievici vine cu ideea că există în opera autorului tot atâtea modalități narative prețioase care să se situeze mai sus decât figurile de stil care fură ochiul la o lectură superficială, și că Teodoreanu ar trebui citit în profunzime și considerat la justa sa valoare, pe care o are, negreșit. Elogiul *umbrelor*, prin care ne situăm față în față, de pildă, cu Garabet Ibrăileanu al cărui discipol Teodoreanu a fost, ori cu Eminescu însuși ca simbol al Iașiului se manifestă într-un glas dulce, autentic moldovenesc, plin de cuvinte pitorești care pot părea greu de rostit pentru cititorii din diferitele regiuni ale țării, dar care dau o autenticitate aparte scrierii, captând-o cu totul în lumea moldovenească, muzicală și ea, la fel ca artificiile artistice folosite de către autor.

BIBLIOGRAPHY

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române, Compendiu*, Editura Minerva, București, 1983;
2. Crohmălniceanu, Ov. S, *Literatura română intre cele două războaie mondiale*, vol. I, ed. Universalia, București 2003;
3. Goci, Aureliu, Copilăria din amintiri. Miracolul posibil ca în epocile evanghelice. Postfață la Ulița copilăriei de Ionel Teodoreanu, Editura 100+1 Gramar, București, 1999;
4. Perpessicius, *12 Prozatori interbelici,* Editura Eminescu, București, 1980;
5. Teodoreanu, Ionel, *În casa bunicilor*, Ed. Tineretului, București, 1968.
6. Teodoreanu, Ionel, *Întoarcerea în timp*, Ed. Agora, Iași, 1990.
7. Teodoreanu, Ionel, *Masa umbrelor,* ED. ESPLA, 1957.
8. Teodoreanu, Ionel, *Ulița copilăriei*, Ed. Tineretului, București, 1966.

[8] Teodoreanu, Ionel, *Masa umbrelor,* Editura 100+1 Gramar, București, 2002, p. 306

LA LITTERATURE ROUMAINE DE XIXE SIECLE - FORME DE DISCOURS INTERCULTUREL

Dana Damian
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: L'étude de la dimension interdisciplinaire et interculturelle s'inscrit dans la sphère thématique de ma thèse L'influence de Jules Michelet et Edgar Quinet sur la génération de 1848. Hommes politiques et littéraires. Ce thème vise une perspective du point de vue de l'histoire de la littérature, la dynamique spectaculaire des échanges culturels, de la circulation des idées qui entraînent de véritables mutations. Le modèle français a exercé pendant le XIXe siècle une influence décisive sur la vie sociale, intellectuelle et culturelle roumaines qui se modernisent, intégrant les mœurs et les mentalités de l'Europe Occidentale aux dépens des « modèles » orientaux – turc, grec, russe – ayant cours jusqu'alors.
Je me propose d'analyser aussi l'influence française sur les mentalités et les mœurs roumaines au XIXe siècle, une influence interculturelle qui atteint son apogée et se manifeste dans presque tous les domaines de la vie sociale et culturelle : mode, cuisine, théâtre, enseignement, vie littéraire, traductions, etc.
Ayant une perspective interdisciplinaire et interculturelle, on ne peut pas omettre le rôle des voyageurs dans les deux sens, la circulation de livres français en Roumanie, le vaste domaine des traductions. Le nombre de Roumains, ayant passé par Paris ou demeuré à Paris pour des études, est impressionnant. Ils ont été remarqués même par les professeurs de Collège de France, Jules Michelet et Edgar Quinet.

Keywords: *échanges culturels*, *mutations*, *perspective interdisciplinaire et interculturelle*

L'étude de la dimension interdisciplinaire et interculturelle s'inscrit dans la sphère thématique de ma thèse *L'influence de Jules Michelet et Edgar Quinet sur la génération de 1848. Hommes politiques et littéraires*. Ce thème vise une perspective du point de vue de l'histoire de la littérature, la dynamique spectaculaire des échanges culturels, de la circulation des idées qui entraînent de véritables mutations.

Le modèle français a exercé pendant le XIXe siècle une influence décisive sur la vie sociale, intellectuelle et culturelle roumaines qui se modernisent, intégrant les mœurs et les mentalités de l'Europe Occidentale aux dépens des « modèles » orientaux – turc, grec, russe – ayant cours jusqu'alors. J'ai abordé cette problématique à partir des échanges entre la France et les principautés, privilégiant deux axes de recherche : l'histoire des relations internationales et l'histoire culturelle, au sens large de terme. Cependant, après la Russie, c'est la France qui a eu le plus important rôle du point de vue diplomatique dans la création de l'état roumain moderne. Du point du vue culturel, les échanges entre les Roumains et les Français indiquent un tableau plutôt hybride. Les Français ont laissé un nombre important de témoignages qui nous permettent aujourd'hui de reconstruire le tableau de la société roumaine à travers les premières décennies du XIX -ème siècle. La plus importante conséquence des échanges culturels et politiques entre la France et les principautés de Moldavie et de Valachie pendant la première moitié du XIX -ème siècle réside dans l'émergence de l'identité francophone des Roumains. Mon enquête s'assigne une tache plus modeste, mais non moins intéressante pour l'histoire de l'Europe Orientale et des Balkans. Mon projet est dédié à l'étude de l'internalisation des principautés de Moldavie et de Valachie pendant la première moitié de XIXème siècle. Dans le cadre de cette enquête, j'ai

choisi comme piste d'investigation les sources françaises et roumaines qui ont donné vie aux relations entre la France et la Roumanie.

Je me propose d'analyser aussi l'influence française sur les mentalités et les mœurs roumaines au XIXe siècle, une influence interculturelle qui atteint son apogée et se manifeste dans presque tous les domaines de la vie sociale et culturelle : mode, cuisine, théâtre, enseignement, vie littéraire, traductions, etc.

Ayant une perspective interdisciplinaire et interculturelle, on ne peut pas omettre le rôle des voyageurs dans les deux sens, la circulation de livres français en Roumanie, le vaste domaine des traductions. Le nombre de Roumains, ayant passé par Paris ou demeuré à Paris pour des études, est impressionnant. Ils ont été remarqués même par les professeurs de Collège de France, Jules Michelet et Edgar Quinet.

Les plus anciennes relations franco-roumaines remontent au milieu du XVIII^{e} siècle. Elles sont dues à la politique des princes régnants originaires du Phanar, appelés aussi des Phanariotes, qui furent les premiers à favoriser la pénétration des éléments de culture et de civilisation françaises dans les Principautés Roumaines. C'était le *siècle français* où toute l'Europe parlait et écrivait en français. Ces conditions très favorables ont contribué à « la pénétration dans l'espace des Roumains des livres français et surtout des *idées françaises* qui commençaient à exercer une influence remarquable. »[1] Dans les années '30 du XIX^{e} siècle cet intérêt a augmenté graduellement.

Les Roumains ont trouvé dans la culture et dans la spiritualité française une source d'inspiration, un modèle, une base de formation. L'influence a agi sur l'ensemble du pays, favorisant le réveil national et la formation d'une conscience moderne. Le soutien politique de la France, son aide, a contribué à la mise en place de son statut national. Cette solidarité a nourri des sentiments de reconnaissance fidèle à l'égard de la France qu'on a toujours estimée comme « *la grande sœur des Roumains*. »[2]

Les revues et les journaux français publiait des échos des Pays Roumains ou même des études sur le peuple roumain, les périodiques français lus en Valachie et en Moldavie, - montrent les relations de plus en plus vives entre la France et les Principautés Danubiennes. Les Roumains, luttant encore avec l'incertitude dans laquelle ils se trouvaient de savoir si leur nation serait complètement indépendante ou disparaîtrait sous une domination étrangère, levaient leurs yeux vers la France qui leur apparaissait comme un symbole de la liberté, et s'attachaient à toutes ses manifestations, politiques ou littéraires.

L'action de la jeunesse roumaine dans les Principautés et à Paris, dans le même temps, ajoutera un trait nouveau à ce tableau général qui nous expliquera la continuation et l'agrandissement de l'influence française dans les Pays Roumains. La conséquence du point de vue littéraire sera toujours l'action de la littérature française alors prédominante – c'est-à-dire du Romantisme – sur les lettrés roumains.

Au XIX^{e} siècle, sous l'influence du français, la langue roumaine connaît une période d'enrichissement sans précédent. La modernisation du pays a été accompagnée de celle du vocabulaire. La plupart des termes pénètre en roumain par l'intermédiaire du français.

«Voici quelques exemples de termes français repris en roumain, mais la liste pourrait être beaucoup plus longue : *agnosticisme, aliénation, antagonisme, causatif, conceptualisme, conscient, contingence, épiphénomène, évolution, créatrice, finalisme, hasard, hylozoïsme, introspectif, intuitionniste, mentalité, mondanité, phénoménalité, phénoménisme, psychisme,*

[1] Dan Berindei, *La France et le réveil spirituel moderne des Roumains*, in *Francophonie roumaine et intégration européenne*, 2006, p. 22.
[2] Idem, p. 29.

raisonneur, relation, relativisme, scoliaste, sensoriel, structure-structural, théorique, totémisme, utilitarisme, valeur, vertu. »[3]

Les traductions ont une contribution évidente à l'introduction des néologismes dans le langage cultivé de la deuxième moitié du XVIII[e] et des débuts du XIX[e]. Le nombre d'auteurs traduits et publiés augmente après 1840, les genres littéraires proposés aux lecteurs se diversifient, certaines œuvres paraissent dans des versions roumaines distinctes. Parallèlement, on traduit et on met en scène des pièces du répertoire théâtral français – surtout des vaudevilles -, qui circulent pour la plupart dans des « versions manuscrites destinées aux représentations. »[4]

Une autre manière de s'approprier les valeurs de la culture française est représentée par les troupes de théâtre qui offraient des spectacles à la Cour ou dans les maisons des boyards. Les chroniques du temps commentent les spectacles présentés à Bucarest et à Iassy (Iași) par les troupes Foureaux-Hette (1831-1841), Victor Filhol (1838-1839), Valéry (1838), Delmary (1850).[5] En Roumanie, l'art de la représentation dramatique, la création des institutions théâtrales (salles de spectacle, maisons d'éditions et presse spécialisée) et la formation des comédiens professionnels sont liés à la francophonie. Indirectement, la francophonie a aidé le jeune théâtre roumain à acquérir une dimension professionnelle et à créer sa propre voie nationale. Il s'agit de la formation des fondateurs du théâtre national cultivé, du choix de leur manière interprétative et de la mise en scène qui sont de souche française.[6]

Le XIX[e] siècle a été l'époque de la modernisation de l'occidentalisation de la société roumaine. L'influence occidentale modifia l'aspect et l'esprit de la culture roumaine, jusqu'alors « de facture orientale et orthodoxe, très rapidement au niveau de l'élite, et graduellement aux autres niveaux plus profonds, de la société. »[7]

Il faut souligner que la presse française ou francophone était, dans les années 1830-1860, très réceptive aux problèmes roumains. Des articles importants étaient publiés souvent dans *Journal des Débats, Le National, L'Annuaire Lessueur, La Revue Britannique, Le Temps, L'Europe Littéraire, Le Constitutionnel, La Revue du Nord, Le Courrier de Londres, Le Portofolio, Le Siècle, La Réforme, Mercure de Souabe, La Patrie, L'Ésprit public, La Gazette de Cologne, Revue Indépendante, Revue des Deux Mondes,* etc. Une bonne partie de ces articles étaient commandés et même écrits par les Roumains qui avaient de nombreux contacts avec les milieux intellesctuels et politiques français (voir les cas de Vasile Alecsandri, Mihail Anagnisti, Ion Bălăceanu, Dumitru Brătianu, Ion Câmpineanu, Ion Ghica, Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Alexandru Ioan Cuza). « En 1854, *L'Illustration* publiait dans quatre numéros de suite (28 juillet-19 août) la prose de Vasile Alecsandri – *Le Lac Blanc*. »[8] La circulation intense des livres à la fin du XVIII[e] et au début du XIX[e] est attestée aussi par la

« constitution de grandes bibliothèques privées ou publiques où les livres français étaient nombreux. Parmi ces bibliothèques, celle de Constantin Mavrocordat, celle de la

[3] Gheorghe Vlăduțescu, *Tradition et projection. La francophonie – une réalité vivante*, în *Francophonie roumaine et intégration européenne*, 2006, p. 34.
[4] Coman Lupu, *De la francophilie vers l'essence française et (néo-)latine du lexique cultivé du roumain moderne*, în *Francophonie roumaine et intégration européenne*, 2006, p. 129.
[5] Idem, p. 123.
[6] Andreea Vlădescu, *Le théâtre romantique: première scène esthétique de la francophonie. Le modèle culturel français en Roumanie*, în *Francophonie roumaine et intégration européenne*, 2006, p. 135.
[7] Lucian Boia, *Sur la diffusion de la culture européenne en Roumanie (XIX[e] siècle et début du XX[e] siècle)*, p. 1, în *Modèle français et expériences de la modernisation. Roumanie, 19e-20e siècles*, București, Institutul Cultural Român, 2006.
[8] Lucian Boia, *op. cit*., p. 181.

Cathédrale métropolitaine de Iași et de l'église Saint-Sava de Valachie, les bibliothèques Bruckental et Bathyani en Transylvanie. »[9]

Les périodiques étrangers qui arrivaient dans les Principautés Roumaines constituaient une autre possibilité pour les Roumains de prendre contact avec les idées de l'Europe des Lumières et avec les événements politiques qui agitaient la France à l'époque. « Les journaux des principaux pays européens étaient diffusés, tout comme les livres, par l'intermédiaire des commerçants. »[10]

Je veux surprendre, en plus, des éléments de l'esthétique de la réception. En lisant les notes des voyageurs français de cette période on peut constater que les références aux Pays Roumains sont faites dans le cadre plus large d'information sur l'Orient. Les traits d'ensemble de ces textes soulignent des perspectives de développement, la confusion économique et la misère – traces d'un passé néfaste, l'origine du peuple et le passé historique, la langue et la culture, les mœurs et les aspirations de ce peuple.

Saint-Marc Girardin, dans ses *Souvenirs de voyages et études* écrit :

« Le Danube n'est pas seulement un fleuve, c'est une puissance, si j'ose ainsi dire, mais une puissance encore incertaine et douteuse. De tous les pays que traverse le Danube, la Valachie et la Moldavie sont le plus intéressés à la prospérité du Danube. Sous le régime du monopole turc, c'est en vain que ces principautés étaient fécondes ; cette fécondité ne leur profitait pas ; leurs grains étaient destinés à l'approvisionnement de Constantinople. »[11]

Des voyageurs français comme Saint-Marc Girardin et Abdolonyme Ubicini soulignent dans leurs œuvres-mémoires, le contraste entre les beautés et la richesse des Pays Roumains, d'une part, et la condition modeste de leurs habitats, d'autre part. Ce qu'on appelle généralement littérature de voyage se présente comme un mélange complexe, difficile à l'estimer selon un schéma théorique clair et exacte. En dépit d'une image superficielle qu'on a sur ce genre de source, les relations de voyage peuvent comprendre, en même temps, des commentaires politiques très élaborés ou des descriptions administratives vivantes. Selon mon opinion, la formule « les autres lieux du politique » indiquait parfaitement que la littérature de voyage et les écrits qu'on peut aisément appeler comme propagande offrait le fondement culturel sans lequel aucune réflexion durable sur les principautés ne pouvait exister dans les milieux politiques en France ou ailleurs.

Le roumain est une langue romane et, en plus, l'histoire politique de la Roumanie est liée à celle de la France. A partir de 1830, tout le long du XIX^{ème} siècle, et dans une large mesure pendant la première moitié du XX^{ème} siècle également, nous pouvons parler d'une classe politique ainsi que d'une intellectualité roumaine francophones et francophiles dans quasiment leur totalité, et cela est dû notamment à ce tissu de relations culturelles entre les deux peuples. Au XIX^{ème} siècle, la majorité des étudiants roumains font leurs études à Paris, adoptant ainsi des idées modernes de renouvellement politique et social. En 1846, les étudiants roumains fondaient au Quartier Latin « La Société des étudiants roumains à Paris », dont le président élu était Ion Ghica et qui regroupait de nombreuses figures de proue de Mouvement révolutionnaire de 1848 comme Dimitrie Bolintineanu. Après l'Union de la Moldavie avec la Valachie, en 1859, soutenue par la France, le poète Vasile Alecsandri ouvrait la voie à de nouvelles relations diplomatiques entre la Roumanie et la France.

---

[9] *Les débuts des relations entre la France et les Principautés roumaines* în *Dictionnaire des relations franco-roumaines. Culture et Francophonie*, coordination : Maria Vodă Căpușan, Marina Mureșanu-Ionescu, Liviu Malița, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003, p. XIV.

[10] *Ibidem.*

[11] Saint-Marc Girardin, *Souvenirs de voyages et études*, Édition Amyot, Paris, 1852, p. 237.

En Roumanie, l'influence française provoque l'éclosion des germes latents de l'esprit roumain.[12] Les noms de Jules Michelet et Edgar Quinet étaient connus dans les cercles culturels européens et par l'élite du temps. Pour les jeunes roumains, partis en France pour étudier, toute leur vie, leur activité, leurs écritures, portaient l'empreinte d'un sentiment de patriotisme pur. Si dans leurs jeunesses ils ont souffert en quittant leurs pays, plus tard, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Radulescu, Alecu Russo, Cezar Boliac ont pu savourer l'admiration, et l'appreciation de grandes personnalités de la littérature universelle.

« Comment appellerai-je la Roumanie, les Valaques et Moldaves ? la nation sacrifiée. […] Le Roumain ne la quitte jamais que pour y revenir. Il garde, invariable, tout ce qui lui vient de ses pères, l'habit, les mœurs, la langue, et son grand nom surtout : Romains ! »[13] écrit Jules Michelet dans son ouvrage *Légendes démocratiques du Nord*.

Ils ont joué un rôle important dans « La Société des étudiants roumains à Paris ». Ils ont été roumains et français à la fois, de grands européens. Même si les éléments de l'histoire littéraire sont restés à l'ombre à cause des événements historiques de 1848, ils ont le droit de les découvrir et les faire connaître.Le XIX^{e} siècle a été l'époque de la modernisation de l'occidentalisation de la société roumaine.

« L'influence occidentale modifia l'aspect et l'esprit de la culture roumaine, jusqu'alors de facture orientale et orthodoxe, très rapidement au niveau de l'élite, et graduellement aux autres niveaux plus profonds, de la société. »[14]

Pour promouvoir en Europe la cause de la liberté politique et de l'union nationale des Roumains, la génération de 1848 rédige des mémoires et des synthèses historiques, ayant un caractère politique et de (re)présentation culturelle. Marqués par le manque d'une tradition littéraire, qu'ils allaient eux-mêmes forger, la plupart de ces auteurs font leur début littéraire en français (V. Alecsandri, en 1841, dans « *Le glaneur moldo-valaque* », avec les poèmes *Zunarilla*, Marie, À M. De Lamartine), Alecu Russo (1819-1859), important écrivain et participant à la révolution de 1848, débute et écrit surtout en français des poésies (*La mort d'Alibaud* et *Épitaphe d'Alibaud*), une monographie d'information historique (*Décébal et Étienne, étude historique*), des contes et des mémoires (*La Pierre du Tilleul..; Le rocher du Corbeau; Souvenirs*). C'est un aspect concernant l'histoire littéraire, pour une période de grandes transformations pas suffisamment exploité.

Il n'y a jamais eu d'éditions critiques concernant l'influence entre les cours de Jules Michelet sur œuvres littéraires écrites en français par les étudiants roumains. Je souligne cet aspect tout en montrant le fait qu'il existait une relation plus étroite professeur-étudiants. Admirateurs de Michelet et de Quinet, ils suivaient avec enthousiasme les cours de ces romantiques littéraires et politiques, qu'ils aimaient de tout leur cœur, non seulement pour leurs œuvres, mais aussi pour leurs allures révolutionnaires. D'ailleurs Quinet connaissant les Latins du Danube, publiait son étude *Les Roumains*. On a écrit beaucoup sur le texte d'Edgar Quinet. Je n'ai pas l'envie de reprendre les résultats des recherches déjà effectuées par plusieurs historiens roumains. Ils ont mis l'accent plutôt sur le rôle d'Edgar Quinet dans la promotion du nationalisme roumain. L'intérêt pour la question roumaine s'expliquait par une relation de famille. La deuxième femme d'Edgar Quinet était d'origine roumaine. Elle s'appelait Hermione Asachi, étant la fille de Gheorghe Asachi, l'un des lettrés notables de la

[12] Pompiliu Eliade, *L'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, Ernest Leroux – Librairie Éditeur, 1898, p. 2.
[13] Jules Michelet, La Roumanie, *Légendes démocratiques du Nord*, Flammarion, Paris, p. 249- 255.
[14] Lucian Boia, *Sur la diffusion de la culture européenne en Roumanie (XIX^{e} siècle et début du XX^{e} siècle)*, p. 1, în *Modèle français et expériences de la modernisation. Roumanie, 19e-20e siècles*, București, Institutul Cultural Român, 2006.

Moldavie. L'écrivain français a pu donc consulter par l'entremise de sa femme une série des ouvrages qui avaient été publiés dans les principautés. Quinet n'a jamais visité la Moldavie ou la Valachie. Mais il a fait la preuve d'une connaissance très élevée de la culture roumaine moderne. Il emploie les textes de Gheorghe Șincai, historien roumain de Transylvanie, et de Gheorghe Asachi. Ainsi, Edgar Quinet popularisait en France les idoles du mouvement national roumain. La plupart des voyageurs et des analystes français constataient le lien entre le latin et le roumain. Mais, c'est précisément Edgar Quinet qui associait L'histoire ancienne et médiévale à la fois avec le développement du nationalisme roumain. Cette façon de percevoir l'identité d'un peuple n'était pas nouvelle. Aux yeux de Quinet, la naissance de la nation roumaine semble placée dans le passé éloigné de leur histoire.

Comme le titre l'indique, mon intérêt c'est l'étude globale et ensuite particulière des hommes politiques et littéraires Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Radulescu, Cezar Boliac, Alecu Russo. Une première étape de cette recherche comprend d'abord une étude culturel pout rappeler le contexte de la participation de ces jeunes roumains au cours de Collège de France, en continuant avec l'étude propement dit sur des textes des cours de Jules Michelet, Eggar Quinet et leurs similitudes avec l'oeuvre littéraire des jeunes roumains.

En 1854, Bolintineanu publia à Paris « son ardente et généreuse brochure, les *Principautés roumaines* qui provoqua les éloquents plaidoyers de Michelet et de Quinet en faveur des Latins d'Orient ».[15] Le 20 mars 1866 Philarète Chasles donne une conférence au Collège de France sur la poésie roumaine : la poésie de Bolintineanu y est très élogieusement. En effet Bolintineanu a une culture complètement française, fait un long séjour à Paris, est très attaché aux Romantiques français, se sert même assez souvent d'une langue roumaine très francisée,

En 1855, à Paris, Vasile Alecsandri fait paraître chez Dentu, l'anthologie *Ballades et chants populaires de la Roumanie* (préfacée par A. Ubicini) « C'était le sentiment national qui se réveillait").[16] Tant de rapports avec la France devaient nécessairement attirer sans cesse l'attention d'Alecsandri sur la littérature française, et comme c'était un homme qui voulait rester jeune, au moins par les souvenirs de sa jeunesse, il n'oubliait pas le Romantisme. Vasile Alecsandri obtient un grand succès avec sa plus célèbre et plus drôle pièce de théâtre : *Chiriţa în provincie*. « L'une des sources du comique est le langage des personnages, mélanges de régionalismes moldaves et de néologismes français. »[17] A Iaşi, Vasile Alecsandri écrit le volume de poésies *Légendes*. De même en 1879, son drame *Despot Vodă* est imprégné du romantisme, tant par son sujet que par ses procédés littéraires.

En novembre 1856, Cezar Bolliac fait publier à Paris (traduite par un certain Ferrand dans la *Revue d'Orient*) sa pièce *Domnul Tudor* « inspirée par un épisode de la révolution de 1821. »[18] Alecu Russo (1819-1859), important écrivain et participant à la révolution de 1848, débute et écrit surtout en français des poésies (*La mort d'Alibaud* et *Épitaphe d'Alibaud*), une monographie d'information historique (*Décébal et Étienne, étude historique*), des contes et des mémoires (*La Pierre du Tilleul..; Le rocher du Corbeau; Souvenirs*). C'est un aspect concernant l'histoire littéraire, pour une période de grandes transformations pas suffisamment exploité.

Homme de lettres, professeur, journaliste, Ion Heliade Radulescu réussit à s'imposer comme un des chefs de la révolution et du grand mouvement de 1848. I. Ghica le traite de

[15] N. I. Apostoleanu, *L'influence des romantiques sur la poésie roumaine*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1909, p. 45.
[16] Felicia Dumas; Olivier Dumas, *op. cit.*, p. 119
[17]Idem, p. 124.
[18]Idem, p. 122

visionnaire et dit dans ses Lettres à V. Alecsandri que dans les réunions qui précédèrent le mouvement révolutionnaire :

« Eliade nous lut une invocation à Dieu, au Peuple Roumain et aux Puissances étrangères, œuvre plutôt littéraire que politique, pleine de poésie et de mysticisme, mais qui eût été difficilement comprise même par les hautes classes ».[19]

Les Roumains commencent à voyager et à utiliser le français dans leur correspondance et même entre eux. Un argument suggestif à cet égard sont les 194 lettres publiées par Marin Bucur[20] en 1969 et dont 154 datent de 1848 à 1858.[21] Tout en consultant les fonds de Vasile Alecsandri, Cezar Boliac, Dimitrie Bolintineanu, Jules Michelet, Edgar Quinet, j'ai découvert des détails de l'époque, des sentiments d'une nation jeune avec des grands aspirations. Après la mort d'Edgar Quinet, sa femme, Hermiona Quinet n'utilise comme signature son nom mais la syntagme « La veuve d'Edgar Quinet ». Il s'agit d'une nuance qui donne importance et valeur à Edgar Quinet. Alecu Russo communique avec sa sœur Polixenie (Pauline) seulement en français.

Ecrivains roumains d'expression française, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Radulescu, Alecu Russo, Cezar Boliac ont choisi le français pour écrire sur la Roumanie, lutter ainsi pour la paix et l'indépendance de leur terre natale. Les textes des écrivains du XIX^{e} siècle reflètent d'une manière très représentative l'expansion de la francophonie et son impact sur la langue et surtout sur les mentalités d'un peuple assez conservateur. Ils sont des vrais roumains qui ont dédié leur vie entière à la promotion de la Roumanie, à travers leurs écrits. On pourrait donc conclure que par l'éducation francophile et la formation francophone des pionniers de la culture roumaine moderne, le lexique cultivé du roumain a forgé en même temps ses bases et sa dimension européenne.

BIBLIOGRAPHY

1. BERINDEI, Dan, *Studii introductive, antologie şi note. Călători români paşoptişti-Vasile Alecsandri*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1989.
2. BERINDEI, Dan, *Diplomaţia românească modernă de la începuturi la proclamarea independenţei de stat (1821-1877)*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1995.
3. DESFEUILLES, Paul; LASSAIGNE, Jacques, *Les français et la Roumanie*, Bucarest, 1937.
4. DUMAS, Felicia; Dumas, Olivier, *Iași et la Moldavie dans les relations franco-roumaines. Histoire chronologique du XIV au XXI siècle*, București, Institutul Cultural Român, 2006.
5. ELIADE, Pompiliu, *L'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, Ernest Leroux – Libraire Éditeur, 1898.
6. IORGA, Nicolae, *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Imprimerie Prograsul, Iași, 1917.
7. PALÉOLOGUE, Alexandre, *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des golans*, Édition Balland, Paris, 1990.

[19] N. I. Apostoleanu, *op. cit.*, p. 52.
[20] Marin Bucur, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în secolul al XIX-lea*, Editura Academiei, București, 1969.
[21] Coman Lupu, *op. cit.*, p. 121.

8. PLATON, Alexandru-Florin, OGHINĂ-PAVIE, Cristiana, *Nouvelles perspectives de l'histoire sociale en France et en Roumanie,* Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2003.

9. ȚURCANU, Florin, *Modèle français et expériences de la modernisation. Roumanie, 19-20 siècles*, Institutul Cultural Român, București, 2006.

10. Mureșanu-Ionescu, Marina, *«L'enseignement – voie privilégiée de la francophonie roumaine»*. In: Bordei-Boca, R. (ed.): *Francophonie roumaine et intégration européenne.* Dijon: Université de Bourgogne, 2006.

11. Vodă-Căpușan, Maria; Mureșanu-Ionescu, Marina; Malița, Liviu, *Dictionnaire des relations franco-roumaines. Culture et francophonie,* Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003.

HISTORY, IDENTITY AND POWER IN CORMAC MCCARTHY'S BLOOD MERIDIAN

Daniela Ianole (Enache)
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This paper is intended to give a brief analysis of the representations of power in Cormac McCarthy's novel Blood Meridian. The study has been carried out through the observance of the historical context and the power relations between the protagonists.

Keywords: American history, power relations, identity, war, violence

INTRODUCTION

Cormac McCarthy's novels about wayward characters in the rural American South and Southwest are noted for their dark violence, dense prose, and stylistic complexity. Critic Steven Shaviro describes McCarthy as "the solitary poet of this exultation, […] our greatest living author: nomadic wanderer, lucid cartographer of an inescapable delirium".

McCarthy has been fascinated by the give-and-take relationships between modern-day humans and the multiple systems they are exposed to in daily life. These systems are also reflected in McCarthy's other great novelistic concern: the alienated individual and his ultimate recognition (the representation of the individual for McCarthy is constantly a "he") that no one can stand outside of human society, and that our codes and bureaucracies decide for us far more often than we actually decide for ourselves. McCarthy's novels are built around the rare moments of genuine decision-making when the swell and swirl of the world pulls back to relinquish agency to the individual.

Thus, the work of Cormac McCarthy is essential for the American literature, as his books are always rooted in the most American theme: the search for identity. McCarthy it is often seen as displaying an obsession with borders: of personal identity, of physical place, and of spiritual position within an existential realm of conflicting value systems. *Blood Meridian* is widely described as one of the most meaningful novels of the 20th century. It is a reinterpreting Western in which McCarthy explores the era after the Mexican-American War. During this time, vigilante, mercenary gangs patrolled the Mexican/American border in pursuit of Apache Indians whose existence threatened the introduction of Western civilization.

POWER THROUGH VIOLENCE AND WAR IN *BLOOD MERIDIAN*

Comparing McCarthy's novel to works belonging to Melville and Faulkner, critic Harold Bloom considers *Blood Meridian* "the authentic American apocalyptic novel" and "an American and a universal tragedy of blood", mentioning the fact that the book is magnificent due to its potential to "transcend the violence" and "convert goriness into terrifying art" (Bloom,1). The critic also highlights the idea that it is more prose epic than novel, and this parallels Moby Dick, as both texts are set in open space and language is more relevant than a particular chain of events. Steven Shaviro mentions that both novels explore "vast uncharted distances with a fanatically patient minuteness". "Both manifest a sublime visionary that is matched by a still more ferocious irony. Both savagely explode the American dream of manifest destiny, of racial domination and endless imperial expansion" (Shaviro,9).

Referring to the language in the novel, Shaviro calls it "gorgeous", "commemorating slaughter in all its sumptuousness and splendour" and Bloom compares it to Faulkner's for the intended archaic character and thus deciphering the word meridian in the title as being a reference to the "zenith or noon position of the sun in the sky"..

Although the novel appears to be a historical one (it chronicles the actual expedition of the Glanton gang), it can also be seen as a metaphorical prediction of the future. "Judge Holden, the prophet of war, is unlikely to be without honour in the years to come". (Bloom,6)

1. Power in *Blood Meridian*

Power and knowledge are among the main themes of the novel and are illustrated in various ways. Josyph describes *Blood Meridian* as "a novel of force" and a national epic portraying two authentic heroes – one who is continuously seeking identity and initiation (the kid) and one who claims absolute power and knowledge (Judge Holden).

Power in *Blood Meridian* is shown though violence and oppression towards the weaker ones, who do not deserve to live if they do not comply with the norms. The paradox is that the novel shows no loyalties or rules in that world. Therefore, every person is responsible for him or herself, as evidenced by the rampant double-crossing and promise-breaking. McCarthy's characters must continually assert their own power. The kid leaves his home, where he has no control, only to discover an even more chaotic world and to seek ways to control the things he might depend on for his own survival.

Both Glanton and the Judge assert their control by committing heinous and violent crimes in front of their gang. The Apaches and Glanton's gang habitually display the mangled dead bodies of their enemies as warnings or symbols of strength. As Steven Shaviro writes, death is a permanent festival or ceremony in Blood Meridian and it marks its presence everywhere through memorials, trophies and fetishes: the scalps collected by Glanton and his men, the tree of dead babies, the crucified mummy, the circle of severed heads, the eviscerated bodies of bearded men with "strange menstrual wounds between their legs and no man's parts for these had been cut away and hung dark and strange from their grinning mouths".

This theme might apply to a larger context, as well: the governments and cities have no power over the Apaches, which is why they hire dangerous men to facilitate control.

2. Power Relations and the Two Protagonists

2.1. The kid – the continuous search for identity

McCarthy introduces the first character in the very first line of the book:

See the child. He is pale and thin, he wears a thin and ragged linen shirt.

The nameless protagonist of the novel has no knowledge of his origins and does not feel any regret about this. He knows nothing of his mother and scarcely knows anything of his father. He does not identify with the concepts of family, tradition and identity. "Within the first two pages of the book he has already left home forever." (Shaviro, 11)

Orphanhood is taken for granted in *Blood Meridian*, the kid is permanently adapting to and identifying with new people and situations. He seeks initiation and knowledge through renunciation to any bonds. This could parallel the foucaultian theory of discourse, which implies that one should renounce the "notions" of tradition, influence, development and evolution. "We must question those ready-made syntheses, those groupings that we normally accept before any examination, those links whose validity is recognized from the outset; we must oust those forms and obscure forces by which we usually link the discourse of one man with that of another; they must be driven out from the darkness in which they reign." (Foucault, 22)

The kid's detachment from origins and tradition might be seen as a reflection of McCarthy's writing. "He has no nostalgia for lost – primitive or uterine – origins" remarks critic Steven Shaviro when comparing Blood Meridian to Moby Dick, considering that "McCarthy writes with a more terrible clarity" (Shaviro,10).

After leaving home, the kid encounters a world of barbarity, the Wild West, and soon realises that he has to become an ally of the most powerful and then detach from them when they are no longer powerful. After Captain White and his company get decapitated, sodomized and scalped by the Comanche Warriors, the kid is asked about his feelings and he coldheartedly replies:

He looked about the villagers and at the soldiers, their eyes all upon him, and he spat and wiped his mouth. He aint no kin to me, he said. (BM, 49)

However, it is hard for the kid to become one of those who commit the atrocities, and he becomes a sort of outcast several times, when he shows mercy to his comrades and refuses to let them die, disobeying the orders. He is aware that this attitude will definitely have serious consequences, but it seems that he cannot overcome his nature. For the kid, the power given by those ensuring his survival is eventually dominated by the power of human feelings and kindness. When Dick Shelby gets wounded, Glanton leaves orders to kill the guy and leave him behind. However, the kid ignores the orders.

The kid crossed to where the horse stood waiting and took the pistol and stuck it in his belt and hung the canteen over the saddlehorn and mounted up and looked back at the wounded man. Then he rode out. (BM, 128)

The kid will soon be demonstrated that his actions have deadly consequences. He comes to realise that Glanton and the judge have a supreme hatred for wounded or dying men, and it is not just because these men slow down the whole company. It is a matter of principle, too. Judge Holden and Glanton believe in a world where only the strong should survive and that's why they kill their wounded comrades instantly and without mercy.

So when someone like the judge sees "The kid put the pistol in his belt" after letting a wounded friend go, he decides that this kid does not deserve to live in the Old West.

The kid's mercifulness triggers his death, but, until then, he manages to become a straightforward person and tell the most feared one (the Judge) directly what he believes of him. After demanding to know where their slain comrades are, the Judge asks: "And where is the fiddler and where the dance?"

I guess you can tell me.

I tell you this. As war becomes dishonored and its nobility called into question those honorable men who recognize the sanctity of blood will become excluded from the dance, which is the warrior's right, and thereby will the dance become a false dance and the dancers false dancers. And yet there will be one there always who is a true dancer and can you guess who that might be? You aint nothin. (BM, 198)

Harold Bloom finds this answer "heroic", especially for someone who has known Judge Holden well and has seen him in full operation.

There is a long, slow development of the Kid from one of the mindless scalper of Indians to the courageous confronter of the Judge in their final debate in a saloon. But though the Kid's moral maturation is heartening, his personality remains largely a cipher, as anonymous as his lack of a name.

2.2. The Judge – the never-dying thirst for "justice" and blood

The second protagonist of the novel, or, more accurately said, the antagonist, is also introduced to the readers within the first pages. He stands up in the middle of a preacher's sermon and informs the crowd that this man is a fraud:

In truth, the gentleman standing here before you posing as a minister of the Lord is not only totally illiterate but is also wanted by the law in the states of Tennessee, Kentucky, Mississippi, and Arkansas. (BM, 10)

He speaks so persuasively that the town descends on the preacher with murderous blows. When asked afterwards how he knew the preacher's story, the judge admits that he had never met that man before. His personality is partially disclosed to the readers and it appears as a contrasting combination of wit and sadism.

The judge is a massive, hairless, bald man with excellent skills in shooting, languages, horsemanship, dancing, music, drawing, diplomacy, science and anything else he seems to experience. He is also the chief proponent and philosopher of the Glanton gang's lawless warfare.

The judge has been associated by critic Mark Steven with a kind of Satan figure, who in one memorable scene brings Glanton's gang the gift of gunpowder — reminiscent of the Satan in John Milton's *Paradise Lost*, who likewise invents gunpowder during the angels' rebellion from heaven.

However, the judge is no rebel, but rather conforming to the violent, material world around him. He's not an antagonist of creation, but rather an enthusiast of the violent wickedness he finds already there. Far from interpreting him as a devilish opponent, critic Harold Bloom sees Judge Holden as a prophet of war, a sort of god who perfectly illustrates and complies with the violent world of Westerns. "Though his gladsome prophecy of eternal war is authentically universal [Judge Holden] is first and foremost a Western American. […] The Texan-Mexican border is a superb place for a war-god like the Judge to be. He carries a riffle, mounted in silver, with its name inscribed under the checkpiece: *Et In Arcadia Ego*" (Bloom, 8). The critic further implies that death is part of the American Arcadia, and the Judge's weapon, which never misses, actually embodies death itself. Opposed to the kid, who has no connection with tradition, the Judge might be seen as personifying tradition, the "American pastoral tradition" as represented in Western films (Bloom, 8). More than that, he might ensure this tradition's survival throughout the years, as he says he will never die, he is ageless and never sleeps, reminding one again of his god-like or, at least, supernatural powers. One can also notice that whereas all the other characters kill casually and thoughtlessly, out of greed or blood lust or some other trivial cause, only the judge kills out of will and conviction and a deep commitment to the cause and the canons of Western rationality.

This is the nature of war, whose stake is at once the game and the authority and the justification. Seen so, war is the truest form of divination. It is the testing of one's will and the will of another within that larger will which because it binds them is therefore forced to select. War is the ultimate game because war is at last a forcing of the unity of existence. (BM, 151)

As a "nineteenth century Western American Iago" (Bloom), Judge Holden equals power to knowledge.

"Only nature can enslave man and only when the existence of each last entity is routed out and made to stand naked before him will he be properly suzerain of the earth" (BM, 198).

Once the world is compelled to reveal itself, he can control it and gain power.

"But the judge also knows that it is impossible to transgress when there is no Law to violate, and when there is no final accumulation of goods or knowledge to be gathered together and no ultimate boundary to be attained. We cannot deplete the world, we cannot reach the sunset" (Shaviro, 11).

[…] more things exist without our knowledge than with it and the order in creation which you see is that which you have put there, like a string in a maze, so that you shall not lose your way. For existence has its own order and that no man's mind can compass, that mind itself being but a fact among others" (BM, 245).

Steven Shaviro remarks the reference to the subversion of dualisms of subject and object, inside and outside, will and representation or being and interpretation in *Blood Meridian*. We are always exiles within the unlimited phenomenality of the world, for we cannot coincide with the (nonexistent) center of our being: "the history of all is not the history of each nor indeed the sum of those histories and none here can finally comprehend the reason for his presence for he has no way of knowing even in what the event consists" (Shaviro,12).

BIBLIOGRAPHY

Primary source:

McCarthy, Cormac – *Blood Meridian*, Vintage Books, New York, 1992

Secondary sources:

Bloom, Harold – *Cormac McCarthy*, Bloom's Literary Criticism, 2009

Dorson, James - *Cormac McCarthy and the Genre Turn in Contemporary Literary Fiction*, European Journal of American Studies, 2017

Foucault, Michel – *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon Books, New York, 1974

Steven, Mark – *The Cormac McCarthy Journal*, Penn State University Press, Volume 14, 2016

Josyph, Peter – *Adventures in Reading Cormac McCarthy*, The Scarecrow Press, Inc., 2010

Shaviro, Steven – *In the Very Life of the Darkness – A Reading of Blood Meridian*, in Bloom, Harold (ed.) – *Cormac McCarthy*, Bloom's Literary Criticism, 2009

Walsh, Christopher J. – *In the Wake of the Sun – Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*, Newfound Press, 2009

THE TRAUMA OF COMMUNISM IN POSTREVOLUTIONARY ROMANIAN PROSE

Ioana Boştenaru
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: Taking advantage of the freedom acquired after the Revolution of 1989, Romanian prose follows two main directions: communism's trauma and nostalgia for the communist period. This paper will approach the former one, pointing out the fact that the traumatic experience cannot be denied, but it can be passed over due to the mechanisms of understanding the present. Not only the past is essential, but also the present because it encourages the reinterpretation of the past, influencing, undoubtedly, the future. The prose plays an eloquent role in dealing with the trauma, because by fictionalizing the events, it contributes to their assimilation. In this respect, Ruxandra Cesereanu's novel „Un singur cer deasupra lor", will be analysed. Published in 2013, the novel represents one of the most suggestive accusations of communism. Through a series of personal histories, the authoress depicts all the shapes of evil, insisting on its divisive action.

Keywords: trauma, memory, past, history, experience

1. Statutul prozei după 1989

După mai bine de patru decenii în care funcţionează „clandestin"[1], lectura îşi redobândeşte libertatea odată cu Revoluţia de la 1989. Romanele interzise şi cele publicate în exterior le-au furnizat cititorilor posibilităţi de a-şi contura un mod de a gândi aparte într-o societate care miza exclusiv pe uniformizare. Ce se întâmplă odată cu înlăturarea comunismului? Sanda Cordoş realizează o trecere în revistă elocventă a mutaţiilor, insistând asupra dispariţiei publicului numeros şi asupra provocărilor întâmpinate de roman, care trebuie „să-şi regândească locul, în raport cu editorul şi cititorul, să-şi recâştige alte funcţii comunitare şi, mai ales, să se reorienteze şi să se recompună tematic."[2]

Dacă într-o primă fază se remarcă editarea romanelor cenzurate sau publicarea aşa-numitei „literaturi de sertar", începând cu anul 2000, proza intră într-o perioadă efervescentă, de revenire în preferinţele cititorilor. Dezbaterile despre „noua generaţie" din mediul publicistic contribuie la dezvoltarea sectorului literar, din ce în ce mai mulţi scriitori asumându-şi rolul de inovatori. Stimulaţi de noua paradigmă care se conturează în plan literar şi care mizează pe autenticitate, autorii publică constant. Firește, în ciuda misiunii de „inovatori" pe care şi-o asumă, se impun distincţiile la nivel tematic. Mulţi dintre aceştia se pun în slujba memoriei şi încearcă să expună mecanismele acesteia şi impactul perioadei comuniste asupra individului sau asupra societăţii. Dacă o parte dintre aceştia abordează memoria personală, perspectiva nostalgică fiind evidentă, alţii sunt interesaţi de evocarea traumei societăţii generate de totalitarism. Investigarea trecutului devine, astfel, în ambele cazuri, miza scriiturii.

În ceea ce priveşte cea de-a doua tabără de scriitori, aceştia nu mai sunt interesaţi de perioada comunistă, nu îşi mai asumă rolul de recuperatori ai trecutului, ci se axează pe detabuizarea prozei, evocând sexualitatea în toate formele sale sau emigrarea. Individul şi trăirile sale domină prim-planul. Marginalul, inadaptatul, abuzatul devin figuri dominante în proza acestor scriitori, care, având un iz de reportaj, reuşeşte să fie mult mai autentică şi mai aproape de cititor. De menţionat Adrian Schiop, de pildă, care în romanul său „Soldaţii"

[1] Sanda Cordoş, *Lumi din cuvinte*, Polirom, Bucureşti, 2011, p.86.
[2] *Ibidem*, p. 130.

urmărește destinul lui Adi. Ajuns în Ferentari pentru a se documenta în legătură cu doctoratul său ce abordează manelele, acesta se îndrăgostește de Alberto Vasile, fost pușcăriaș, de etnie romă. Cele două lumi care funcționează diferit aduse laolaltă și relația homosexuală stabilită între cei doi protagoniști este sugestivă pentru acel „altceva" șocant, epurat de preconcepții, în conformitate cu noua realitate. Pe lângă noile nume din câmpul literar, cele consacrate anterior revin cu romane incitante, pliându-se remarcabil pe noile direcții ale paradigmei. În acest sens, Gabriela Adameșteanu, Norman Manea sau Petru Cimpoeșu sunt de precizat.

Cercetarea prezentă se axează pe prima categorie de scriitori, cei „obsedați" de trecutul comunist, interesați de mecanismele traumei și de atrocitățile la care a fost supusă întreaga comunitate. Astfel, romanul Ruxandrei Cesereanu, „Un singur cer deasupra lor", va fi adus în discuție. Desigur, pentru a ilustra felul în care este conturată trauma, se impune o evidențiere a legăturilor existente între memorie, traumă și literatură.

2. Literatura între istorie și traumă

Atrocitățile petrecute în comunism au reprezentat un punct de interes pentru autori încă din perioada comunistă. În acest sens, scriitori precum Augustin Buzura, Marin Preda sau Constantin Țoiu au încercat să le surprindă, neducând, însă, denunțul până la capăt. Situația se schimbă radical după 1989, când, profitând de libertatea de exprimare, din ce în ce mai mulți autori se pun în slujba evocării cât mai elocvente a traumei comuniste, insistând asupra subjugării individului pe diverse paliere.

Definită ca un răspuns la evenimentele neașteptate și violente, generatoare de amintiri coșmarești și suferință[3], trauma domină, fără doar și poate, societatea postrevoluționară. Confruntat cu ansamblul modificărilor enunțate, individul nu poate rămâne imun în fața asupririi și a subordonării impuse de regimul totalitar vreme de patru decenii.

Trauma și legătura sa cu istoria și literatura au fost dezbătute perpetuu. Astfel, după cum sesizează și Dobrota Pucherova în analiza literaturii slovace postrevoluționare, „dacă unii autori aleg să urmez perspectiva istoricului, oferind o redare mimetică a realității plecând de la istoria referențială, alții optează pentru imposibilitatea recuperării istoriei pierdute, refuzând să scrie opere cu un scop anume, care să ofere o concluzie clară."[4] Cele două perspective amintite sunt influențate de numeroase cercetări ce au în prim-plan trauma, aici amintind teoria psihanalizei formulată de Freud, dar și punctele de vedere enunțate de teoreticieni precum Judith Herman sau de Jeffrey Alexander.

În ceea ce privește teoria lui Freud, acesta subliniază faptul că trauma apare ulterior, în momentul în care individul are capacitatea de a înțelege experiența traumatică prin care a trecut. În acest sens, Dobrota Pucherova subliniază faptul că trauma este „o amintire dureroasă a unei experiențe care nu trebuie să fi fost dureroasă când s-a întâmplat."[5] Punctul de vedere amintit este împărtășit și de către Cathy Caruth, care, în elaborarea teoriei sale cu privire la trauma culturală susține că trauma se instalează retrospectiv și continuă să reapară, scăpând frâielor gândirii conștiente. Totuși, în opinia aceleiași autoare, trauma rezistă transpunerii ficționale și interpretării, lucru care a generat o serie de contradicții, insistența asupra cauzelor sale interne, în detrimentul celor externe, fiind criticată.

La polul opus se află poziția lui Judith Herman, care susține că redarea ficțională a experienței traumatice are efecte benefice în depășirea acesteia. În acest sens, în opinia Dobrotei Pucherova, „Operele postcoloniale redau trauma colonială negată, în timp ce narațiunile dominante, scrise de către colonizator, insistă asupra legitimității actului

[3] Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Londra, 1996, p. 104.
[4] Dobrota Pucherova, „Trauma and Memory of Soviet Occupation in Slovak (Post-)Communist Literature", în *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*, Brill/Rodopi, 2015, p. 147.
[5] *Ibidem*.

colonizator. Literatura traumatică postcolonială insistă pe identificarea și articularea evenimentelor traumatice; aceasta aduce în prim-plan istorii ignorate și actori marginali."[6]

În cazul evenimentelor din spațiul românesc, colonizatorul joacă rolul călăului comunist, voce a regimului totalitar, care e menit să epureze orice critică la adresa celui din urmă, negând sau acoperind ce se petrece în închisori, în sate, în rândul intelectualilor prigoniți și cenzurați sau în fața magazinelor, unde, prins într-o coadă imensă, cetățeanul *colonizat* așteaptă să-i mai rămână un produs. Mircea Martin susține chiar că „în anumite aspecte, comunismul sovietic este mai colonialist decât cel vestic"[7], suprimarea libertății indivizilor, impunerea prin forță a poziției centrale și eradicarea memoriei colective conturând imperialismul sovietic amintit de cercetător.

În rândul cercetărilor axate pe relația dintre traumă și literatură se numără și cea elaborată de Jeffrey Alexander, potrivit căruia, o narațiune traumatică trebuie să răspundă la o serie de întrebări: „Ce s-a întâmplat de fapt?/Cine au fost victimele?/Care este relația dintr victimă și societate?/Cine este responsabil?"[8] Cu alte cuvinte, o operă axată pe evocarea traumei trebuie să ofere niște răspunsuri clare, subliniind călăii, victimele, statutul și vinovații. În continuare, același autor insistă asupra rolului literaturii, subliniind faptul că „evenimentele traumatizante nu sunt percepute astfel de întreaga societate până să fie transpuse ficțional. Odată realizat acest lucru, indivizii pot să-și dezvolte o conștiință colectivă, asimilând experiența traumatică."[9] Aplicând acest punct de vedere în spațiul românesc, după Revoluția de la 1989, prin publicarea romanelor-frescă, axate pe evocarea atrocităților, întreaga societate a ajuns să rezoneze cu evenimentele nefaste și să conștientizeze subjugarea indivizilor din perioada comunistă. În aceeași direcție merge și Neil Smelser, care susține „necesitatea amintirii perpetue a traumei colective pentru a putea fi depășită."[10]

Problematizarea continuă și obsesia traumei comunismului își găsesc fundamentul, prin urmare, în încercarea de a nu da uitării evenimentele nefaste care și-au pus amprenta asupra indivizilor și a societății. Repetiția asigură nerepetarea evenimentului. Felul în care este abordată această repetiție a trecutului variază de la un autor la altul. Dacă unii aleg prezentarea evenimentelor plecând de la istoria referențială, alții recurg la strategii postmoderne precum metaficțiunea istorică, ironia sau parodia, care subliniază imposibilitatea recuperării trecutului pierdut și lipsa de validitate a singurului adevăr promovat de istoria mare, având un efect reconfortant și anti-ideologic asupra istorigrafiei postcomuniste.

Dincolo de aceste nume, un alt cercetător care face adeseori referire la traumă, în încercarea de a interpreta legătura dintre ideologie și societatea contemporană, este Slavoj Žižek. Cercetătorul pleacă de la ideea de simptomă, pe care o asociază cu un „governing trope"[11] pentru a interpreta trauma generată de regimul comunist. În opinia sa, simptoma mediază golul dintre real și simbolic, dar și adâncește discrepanța dintre realitate și real. Înțelegerea simptomei în cazul său pleacă de la cele trei elemente valorificate de Lacan: simbolicul, realul și realitatea. Potrivit lui Lacan, realitatea este simbolică și cuprinde totul, în timp ce realul rezistă simbolizării, nefiind accesibil cunoașterii. Astfel, în opinia lui Min

[6] *Ibidem*, p. 148.
[7] Mircea Martin, "Communism as/and Colonialism", in *Postcolonialism/Postcommunism*, ed. Monica Botez, Maria Sabina Draga Alexandru și Bogdan Ștefănescu, Ed. Universității din București, București, 2011, p. 96.
[8] Jeffrey Alexander, "Toward a Theory of Cultural Trauma", în *Cultural Trauma and Collective Identity, Berkerley*, University of California Press, 2004, pp. 1-30.
[9] *Ibidem.*
[10] Neil Smelser, "Psychological and Cultural Trauma", în *Cultural Trauma and Collective Identity*, pp. 31-59.
[11] T. Dean, "Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism", în Diacritics, 2002, p.22.

Yang: „Simbolicul lucrează cu realul în diverse feluri, în timp ce realul influențează funcționarea liniștită a simbolicului prin simptomele sale.”[12]

Simptoma ca trimis al realului zdruncină realitatea omogenă, generând interpretări multiple.[13] Exemplele oferite, precum amintirile sau obsesiile, sunt simptome ale traumei, care îi bântuie pe indivizi. Experiența traumatică are loc în trecut, dar este reexperimentată în prezent, influențând definitiv viitorul victimelor. Žižek vede simptoma, așadar, ca pe o „întoarcere a refulatului”[14], ca pe o marcă a trecutului neasimilat, construit retroactiv. Istoria se rescrie continuu, trecutul căpătând înțeles în funcție de mecanismele de înțelegere a prezentului. Evident, în cazul atrocităților comunismului, indivizii înțeleg valențele traumei suferite în momentul în care o reexperimentează. Repetiția funcționează, și în opinia lui Žižek, ca o posibilitate de a stăpâni evenimentul traumatic, acțiune eșuată în trecut. În acest sens, LaCapra utilizează termenul de „working-through”, promovat de Freud, în studiul său asupra istoriei. Acesta merge dincolo de simptomă, „working-through” reprezentând procesul critic și transformativ[15] prin care individual conștientizează trauma și consecințele sale. Legătura cu contextul istoric este, indubitabil, sugestivă. Trauma nu vizează exclusiv sinele, ci și aspectele istorice, politice și sociale. Nu doar experiența traumatică în sine este influențată de acestea, dar și reapariția. Aici intervine rolul ideologiei, care potrivit cercetătorilor, are un rol aparte în conturarea viziunii despre lume a indivizilor. Schimbarea ideologică, în cazul României, revenirea la democrație, duce la reapariția traumei, care se dorește asimilată. Noua ideologie ajută la recunoașterea traumei și la defularea sentimentelor negative. Astfel, scriitorii români postulează în proză furia și regretele din mentalul colectiv prin rememorarea experiențelor traumatice. Evenimentele nefaste și gândurile reprimate sunt recunoscute, aceștia încercând să găsească vinovați, explicații sau să formuleze lecțiile pe care le-au învățat. Tocmai aceste întrebări la care au încercat să găsească răspunsuri ilustrează dimensiunea critică a conceptului de *working-through*.

Cercetările axate pe traumă și pe legăturile acesteia cu istoria pun în evidență, așadar, caracterul retroactiv al celei dintâi. Simptomele traumei din trecut sunt reconstruite sub lentilele ideologice ale prezentului. Experiența traumatizantă nu poate fi negată, însă poate fi depășită prin mecanismele de înțelegere ale prezentului. Rolul prozei rămâne unul aparte în gestionarea traumei, căci transpunerea evenimentelor contribuie la conștientizarea acestora de către întrega comunitate, încurajând la rându-i asimilarea și depășirea.

2.1. Fața necruțătoare a comunismului. Studiu de caz: „Un singur cer deasupra lor”

După 1989, recuperarea literară a comunismului a început să devină din ce în mai pregnantă. Fără ocolișuri, la vedere, scriitorii români s-au pus în slujba descrierii regimului totalitar și a impactului asupra societății. Cei mai mulți autori care au publicat în perioada prerevoluționară s-au axat pe context, ilustrând faptul că „Răspunderea nu le-ar aparține oamenilor, ci timpurilor”[16], după cum punctează George Neagoe. Or, nu poate fi negat aportul indivizilor, care contribuie la scrierea istoriei, în cazul de față, la scrierea unei nefaste.

Publicat în anul 2013, romanul Ruxandrei Cesereanu reprezintă unul dintre cele mai concludente rechizitorii ale comunismului traumatizant. Asociat cu o „frescă” de critica de întâmpinare, „Un singur cer deasupra lor” este alcătuit dintr-o serie de istorii personale care se derulează pe fundalul marii istorii.

---

[12] Min Yang, „The Specter of the Repressed: Žižek’s Symptom, Trauma Ontology and Communist Trauma”, în *International Journal of Zizek Studies*, vol. 6, nr. 1, p. 3.
[13] Slavoj Zizek, *Interrogating the real*, Continuum, New York, 2005, p.31.
[14] *Idem, The sublime Object of ideology*, Verso, New York, 1989, p.55.
[15] Min Yang, *op. cit.*, p. 14.
[16] George Neagoe, „Știe Partidu’ nostru ce facem”, în *Cultura*, nr. 431, 2013.

Călăi sau victime, autoarea suprinde prin poveștile de viață ale acestora modificările apărute în societatea românească pe toate palierele, după instalarea regimului comunist. Premisele istorice sunt valorificate exhaustiv, rând pe rând, lectorul reexperimentând descumpănirea generată de imposibilitatea afilierii la preceptele ideologice care vizau, fără doar și poate, alienarea indivizilor. Astfel, toate fațetele lumii noi sunt evocate prin figurile aduse în discuție.

O misiune grea își asumă, astfel, Ruxandra Cesereanu, potrivit căreia, după cum amintește în secțiunea „Precizare" din finalul romanului, demersul său narativ a început „în urmă cu un deceniu."[17] Înainte de 1990, este evident că literatura română s-a confruntat cu dificultatea oferirii unui roman al comunismului, care să cuprindă întreaga perioadă aflată sub dominație comunistă, cenzura și controlul exercitat de partid prin diverse organe fiind ilustrative în acest sens. De remarcat și noutatea stilului adoptat, căci, după cum sesizează și Daniel Cristea-Enache, autoarea recurge la realismul obiectiv, pătrunzând în universul fiecărui personaj și conturându-l cât mai sugestiv: „Prozatoarea, folosind aici în premieră – pentru ea – un regim realist, şi-a asumat şi un al doilea risc, decurgînd din utilizarea chenarului şi instrumentarului romanului obiectiv. Atît de pliată pe „realitatea" fiecărui episod şi a fiecărui personaj este Ruxandra Cesereanu (…)."[18]

Parada personajelor distincte individualizează romanul-ansamblu al istoriilor personale, care se desfășoară laolaltă, după cum ilustrează și titlul, *sub un singur cer*. În ciuda acestui fapt, intensitatea suferinței nu este aceeași pentru fiecare individ în parte, regimul influențându-le existența în mod diferit. Aici intervine și bagajul lor interior, precum și situația în care se află sau felul în care aleg să riposteze. De menționat că totul se petrece, după cum avertizează scriitoarea în prologul intitulat sugestiv „Poveste", într-o lume la care Dumnezeu renunță pentru jumătate de veac. În absența elementului divin, diavolul își face de cap în fel și chip: „Iar Dumnezeu, după o vreme, îl scoase într-adevăr din groapă și îi spuse: N-ai grijă, că iadul o să se umple iar și n-o să te mai plângi defel, într-atât vei fi mulțumit. Înainte de sfârșitul lumii îți voi da răgaz o jumătate de veac să stăpânești singur, dar până atunci învață să aștepți și nu te mai grăbi, îi zise Dumnezeu. Iar apoi, când sosi sorocul, aproape de sfârșitul lumii, Dumnezeu își ținu făgăduiala și dădu lumea pe mâna diavolului o jumătate de veac, timp în care el, dumnezeu, se ținu deoparte de toți și de toate."[19]

Despre romanul Ruxandrei Cesereanu și legătura cu istoria s-a dezbătut îndelung. În acest sens, Andrei Simuț atestă„cea mai mare apropiere de istoria cunoscută, care structurează inclusiv capitolele şi ordinea lor."[20] Dacă scriitorii nostalgici evocau comunismul asimilat de societate, care își poate derula existența normal, lucrurile se schimbă radical în „Un singur cer deasupra lor". Abordarea autoarei aduce în prim-plan martorii, într-o serie de proze scurte, evidențiind manifestările răului dominate de violență, după cum susține același critic: „Istoria cu majusculă a celor 50 de ani poate fi re-apropriată şi insolitată într-o ficţiune masiv inspirată din experienţa directă a martorilor ei, în pofida distanţei insurmontabile ce ne separă de epoca de dinainte de Revoluţie."[21]

Încă din debut, cititorul este introdus în universul persecuției, prin ilustrarea luptei partizanilor. Seria dezvăluirilor de o cruzime aparte continuă cu fenomenul deportărilor din Bărăgan, cu experiențele din închisori (Fenomenul Pitești), cu prigoana fețelor bisericești (Vasile Cesărean, bunicul autoarei, este adus în discuție), cu cenzura și mecanismele de funcționare ale Securității (presiuni și racolarea membrilor), cu demolările și interzicerea

[17] Ruxandra Cesereanu, *Un singur cer deasupra lor*, Polirom, București, 2015, p. 243.
[18] Daniel Cristea-Enache, „Cronicile comunismului românesc", în *Obervator Cultural*, nr. 718, 2014.
[19] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p.6.
[20] Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară şi criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013, p. 105.
[21] *Ibidem*, p. 106.

avorturilor, dar şi cu emigrarea clandestină sau cu reprimarea violentă a Revoluției. Și scriitoarea nu se oprește aici, valorificând evenimentele şi mineriadele din perioada imediat următoare.

Interesant este felul în care Ruxandra Cesereanu își structurează discursul, alternanța victimă-călău fiind evidentă şi necesară pentru a anihila orice tendința de tezism, după cum sugerează și Andrei Simuț: „Acest fapt se datorează capacității de a pune în scenă o pendulare discursivă interesantă între cele două şi o concatenare spectaculoasă între destinele celor ce au suferit şi celor care au organizat opresiunea."[22] De cele mai multe ori, povestirile surprind ultima zi din viața personajelor, petrecută ripostând și înfruntând sistemul. Poate una dintre cele mai atroce povestiri este cea de-a șaptea, care îl are drept protagonist pe Hambu, comunistul îndrăgostit de soția partizanului dispărut. Pentru a putea concretiza căsătoria cu Aurelia, Hambu contribuie la găsirea și uciderea lui Marcu. Decapitarea celui din urmă oferă posibilitatea desfășurării într-un cadru legal a iubirii celor doi, deși evenimentul îi va bântui, căci „tatăl din ceruri" de sub tufa de liliac le amintește inculpaților neîncetat de cruzimea faptei comise.

Nu doar Hambu este un om al regimului adus în discuție. El nu reprezintă altceva decât un activist de partid. Pe lângă acesta, alte ipostazieri ale slujbașilor regimului sunt reprezentate de Marchiz, generalul Țurcanu, de generalul Iunian, de soldatul Tinu, care îi prigonește pe partizanii din munte și, de asemenea, de minerul Pâlcu. Dacă unii pot fi considerați inițiatori ai represiunii, există şi persoane cooptate de regim, de tipul soldatului sau al minerului amintit, Pâlcu, car, prins în mrejele propagandei violente, se transformă brusc în ucigaș: „Capitolul despre Pâlcu redă magistral atmosfera postdecembristă de incertitudine, haos şi violenţă, la care şi-a adus o contribuţie majoră şi presa vremii: în drum spre Bucureşti, Pâlcu citeşte ziarele, încercând să înţeleagă rostul misiunii lor, asimilând sârguincios lozincile şi limbajul violent al propagandei, redând cu umor contrastul dintre limbajul de lemn al ziarelor şi ce înţelege un individ simplu, transformat de Istorie în ucigaş fără voie."[23]

Evoluția regimului din cele patru decenii este surprinsă la nivelul romanului prin problematicile aduse în discuție. Într-o prima categorie ar putea fi încadrate povestirile ce îi au drept protagoniști pe Țurcanu, pe deținutul Alexandru supus reeducării, pe deportatul Driș sau pe Gheorghe Pintilie, exponent al Securității, care reprezintă una dintre figurile elocvente ale călăului, care asimilează doctrina, făcând din violență un mod de viață, după cum ilustrează discursul indirect liber următor: „Când își auzi numele strigat, Grișa o porni cu pieptul bombat spre podium și își potrivi microfonul la înălțimea gurii sale. Cravata lui cu panseluțe îi ajunsese în dreptul burții și se mișcase ca o limbă de ceas. Haraşo. Tavarişi, de ce să n-o spunem pe șleau, Securitatea este organul care izbește, așa că trebuie să lovim fără milă, fiindcă noi dacă avem legea, trebuie să dăm lovituri, să nu ne oprim. Aici Pantiușa își aduse aminte de ranga cu care îl căcăpise pe Foriș și simți, ca și atunci, satisfacție în fața acelei moliciuni măcelărite. Aparatul nostru a fost la început tânăr, dar acum a crescut și a devenit un instrument tare în mâna Partidului, plin de mânie împotriva dușmanului şi devotat clasei muncitoare."[24] Fragmentul evidențiază felul în care „Sarcasmul substituie tragedia"[25], sesizat de George Neagoe în cronica sa.

Pasajul nu este singular în economia romanului, căci personajele nu chestionează felul în care faptele comise pot contribui la prăbușirea lor morală: „Personajele îsi asuma deciziile fara a-si pune întrebari despre întinarea conduitei. Eventualele simptome de schizoidie sunt tratate prin apelul la fișa postului. Pastrarea serviciului este rațiune necesară și suficientă

[22] *Ibidem.*
[23] *Ibidem*, p. 107.
[24] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.* , p. 32.
[25] George Neagoe, *op. cit.*

pentru îndeplinirea nediscriminatorie a sarcinilor."[26] Două figuri sunt elocvente în această direcție. Pe de o parte, Onac se confruntă cu propunerea de a deveni informator al Securității, cedând în fața presiunilor neîntrerupte. Pe de altă parte, se află Silvestru, „poet doar în timpul liber, și de placer, fiindcă în timpul neliber, la slujbă și de neplăcere era cenzor."[27] Conflictul dintre cele două identități este rezolvat prin recunoașterea subordonării față de regim și cenzurarea propriului poem, „reducerea la absurd a ideii de cenzură"[28] punctată de Andrei Simuț fiind reprezentativă: „Și atunci, în liniștea falsă a micului său birou oval, Silvestru pricepu că, prin poemul cu pricina, violase tocmai idea de poezie publicabilă, acceptabilă, în baremul decent al unui cenzor al vremurilor pe care le trăia."[29]

Dincolo de surprinderea acestor aspecte din perioada comunistă, există și povestiri care se axează pe evocarea vieții în comunism, consumarea iubirii, viața în orfelinat sau statul la coadă fiind sugestive. În astfel de povestiri, autoarea scoate la iveală, pe lângă sarcasmul evocat anterior, diversele tipuri de comic, atenuând caracterul tragic al traumei descrise. Un exemplu aparte îl reprezintă lecțiile de dicție luate de Ceaușescu de la logopedul State, nuanțele parodice fiind dominante.

Plasat la granița dintre realitate și ficțiune, *Un singur cer deasupra lor* are, așadar, un rol însemnat în asimilarea traumei retroactive, generate de suprimarea libertății și a memoriei colective, de batjocorirea și violentarea societății civile care refuză vădit uniformizarea. În ciuda tonului grav la care face apel, în evocarea formelor de subjugare a individului, se simte sarcasmul, ironia îndreptate împotriva sistemului. Partizani din munți, deținuți, emigranți clandestini, deportați, securiști, delatori, torționari, toți sunt chemați să ofere mărturie despre trecut, motivându-și alegerile sau compromisurile, într-o serie de discursuri indirect libere, inserate în narațiunea omniscientă, menite să sporească dramatismul experienței. Rezultatul este un roman care creionează o perspectivă de ansamblu asupra marii istorii, reper invariabil în investigarea confruntării non-eroice a indivizilor cu *lumea nouă*.

BIBLIOGRAPHY

- Cesereanu, Ruxandra, *Un singur cer deasupra lor*, Polirom, 2015.
- Andreescu, F. C., *From communism to capitalism*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Bickford, L., & Sodaro, A., „Remembering yesterday to protect tomorrow: The internationalization of a new commemorative paradigm", în Y. Gutman, A. D. Brown, & A. Sodaro (Eds.), *Memory and the future. Transnational politics, ethics and society* (pp. 66–86) Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, editura Humanitas, 2005.
- Boia, Lucian, *Miturile comunismului românesc*, editura UB, București, 1995.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Londra, 1996
- Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, vol.I – III, editura Polirom, Iași, 2004-2008.
- Cernat, Paul, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *În căutarea comunismului pierdut*, editura Paralela 45, 2001.

[26] *Ibidem.*
[27] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.* , p. 146.
[28] Andrei Simuț, *op. cit.*, p. 108.
[29] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 150.

- Cesereanu, Ruxandra, *Comunism şi represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid național*, Editura Polirom, București, 2006.
- Cesereanu, Ruxandra, *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*, ediția a IIa, revăzută şi adăugită, Editura Polirom, Iaşi, 2009.
- Cesereanu, Ruxandra, *Imaginarul violent al românilor*, ediția a II-a, revăzută, Editura Tracus Arte, București, 2016.
- Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.
- Cristea-Enache, Daniel, „Cronicile comunismului românesc", în *Obervator Cultural*, nr. 718, 2014.
- Dean, T. "Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism", în *Diacritics*, 2002, p.22.
- Deletant, Dennis, *Ceaușescu și Securitatea. Constrângere și dizidență în România anilor 1965-1989*, Editura Humanitas, București, 1998.
- Deletant, Dennis, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 1997.
- Deletant, Dennis, *Teroarea comunistă în România. Gheorghiu-Dej și statul polițienesc 1948-1965*, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Djuvara, Neagu, *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, editura Humanitas, București, 2010.
- Frunză, Victor, *Istoria stalinismului în România*, editura Humanitas, București, 1990.
- Georgescu, Vlad, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români 1244-1977*, Munchen, 1981.
- Ierunca, Virgil, *Fenomenul Pitești*, Editura Humanitas, București, 1990.
- Jeffrey, Alexander, "Toward a Theory of Cultural Trauma", în *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkerley, University of California Press, 2004, pp. 1-30.
- Martin, Mircea, "Communism as/and Colonialism", in *Postcolonialism/Postcommunism*, ed. Monica Botez, Maria Sabina Draga Alexandru și Bogdan Ștefănescu, Ed. Universității din București, București, 2011, p. 96.
- Min Yang, „The Specter of the Repressed: Žižek's Symptom, Trauma Ontology and Communist Trauma", în *International Journal of Zizek Studies*, vol. 6, nr. 1, p. 3.
- Mitroiu, S., „Recuperative memory in Romanian post-communist society. Nationalities papers", în *The Journal of Nationalism and Ethnicity*.
- Neagoe, George, „Știe Partidu' nostru ce facem", în *Cultura*, nr. 431, 2013.
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, ed. a II-a, Polirom, Iași, 2017.
- Pucherova, Dobrota, „Trauma and Memory of Soviet Occupation in Slovak (Post)Communist Literature", în Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures, Brill/Rodopi, 2015.
- Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte*, Polirom, București, 2011.
- Simuț, Andrei, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013.
- Smelser, Neil, "Psychological and Cultural Trauma", în *Cultural Trauma and Collective Identity*, pp. 31-59.
- Stan, L., *Transitional justice in post-communist Romania. The politics of memory*, Cambridge University Press, 2013.

- Stanciu, Cezar, *Traversând infernul. Scurtă istorie a comunismului românesc (1948-1989),* editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2009.
- Ștefănescu, Bogdan, „Remembrance of things post. Revisiting the trauma of communism in style", în *Cultures of Memory, Memories of Culture*, vol. III/2013, nr.1.
- Ștefănescu, Bogdan, *Postcommunism/Postcolonialism. Siblings of Subalternity*, Editura Universității din București, București, 2013.
- Zizek, Slavoj, *Interrogating the real*, Continuum, New York, 2005.

Zizek, Slavoj, *The sublime Object of ideology*, Verso, New York, 1989.

TRADITION AND INNOVATION IN VICTOR EFTIMIU'S DRAMA

Irina Iosub
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Thorough knowledge of the historical, social, cultural and artistic realities of the time should be taken into consideration when it comes to V. Eftimiu's reception. More so since his activity as an integral theatre playwright, writer, memoirist and publicist unfolded during the interwar period, as well as in the turbulent years of war and during the installation of censorship in the communist regime. In the post-1900 climate, the controversies regarding the tradition-innovation relationship took on spectacular forms. On the one hand, the modernist revolt against imprisonment in the traditional, popular background is noted. On the other hand, the traditionalists' opposition implies the idea of the national specificity. Therefore, debates would be prolonged during the interwar period.
During this period, the writer Victor Eftimiu gains prominence. Although he makes his debut as a poet, he will become a well-known playwright. The enchanting poem "Înșir-te, mărgărite!" and fragments "The Black Cock" are published in "Luceafărul". He was an active presence in the press of his time; he wrote numerous articles, chronicles (on drama and fine arts). At the same time, he focused on writing high quality literature for children. He was also interested in memoirs. This prodigious literary activity outlines the complexity of the writer's artistic personality in the period between the two world wars.
After 1900, Romanian theatre is oriented towards serious aspects through drama. Al. Davila, Șt. O. Iosif, B. Șt. Delavrancea, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu (his play "Ringala"), found inspiration in local history. The fantasy gains special prominence. As a result, folk fantastic elements are integrated in Eftimiu's plays. Ancient cultural elements are also successfully integrated, a brilliant example being "Prometheus", which was written in Paris during the war.
Victor Eftimiu did not subordinate himself to a certain literary movement, but was consistent with his natural, romantic and classical sensibilities. His theatrical works do not just consider the immediate dramatic effect, but also pursue other aspects of the theatrical process, sharing the perspective that theatre should not be merely spectacular, but also educational.
From the perspective of literary history, though some of the plays may seem to be mass products, intended strictly for the stage with the sole purpose of collecting applauses of an unassuming audience, there is a programmatic thread throughout Eftimiu's plays. His intention was to build a theatre which emerges from the nation's core, a theatre able to compete with foreign models.

Keywords: tradition, innovation, drama, theatre, artistic personality

Prin fenomenul de polisemie caracteristic literaturii, aceasta se redimensionează necontenit. Istoria literară extrage din materia frumosului sensuri, dialoguri cu timpul, mesaje umaniste, viața ca experiență de creație. Receptarea unui autor precum V. Eftimiu (1889-1972) trebuie să pornească de la o cunoaștere temeinică a realităților istorice, sociale, culturale și artistice ale epocii, mai ales că activitatea sa de om de teatru integral, scriitor, memorialist și publicist s-a desfășurat în perioada interbelică, în zbuciumații ani de război și în timpul instalării cenzurii în regimul comunist. În atmosfera de după 1900 polemicile privind raportul tradiție-inovație iau forme spectaculoase. Pe de o parte, se remarcă revolta modernilor împotriva închistării în fondul tradițional, popular, pe de altă parte, opoziția tradiționaliștilor implică ideea specificului național, iar dezbaterile se vor prelungi în perioada interbelică.

Tendința națională, tradiția coexistă cu aspirația de sincronizare cu fenomenul estetic european. Se accentuează conștiința unității naționale, încât literatura prezintă trăsături particulare conferite de condițiile istorico-sociale. La începutul secolului al XIX-lea, dialogul polemic Maiorescu-Gherea, altfel spus, disputa „artă pentru artă" – „artă cu tendință", regenerează, unii scriitori grupându-se în descendența mentorului de la Junimea, alții pledând pentru o literatură

angajată, în special din perspectiva luptei de clasă. Tendinţelor de sincronizare cu alte culturi, mai mult de subordonare, li se opune interesul pentru fondul naţional specific, în vreme ce problema ţărănească, extrem de gravă, pătrunde ca temă în literatură, atrăgând atenţia în alt mod decât în presa politică. Astfel, împotriva tezei despre autonomia esteticului care favoriza detaşarea de realitate se vor pronunţa nu numai scriitorii din ambianţa „Contemporanului" sau influenţaţi de mişcarea socialistă. Faptul că la I. L. Caragiale, Al. Vlahuţă, ulterior la G. Ibrăileanu, N. Iorga şi Victor Eftimiu, literatura e o problemă de conştiinţă civică, se explică şi prin concepţiile socialiste despre funcţia artei.

În această perioadă se afirmă scriitorul Victor Eftimiu, care, deşi debutează în lirică, se va afirma cu predilecţie în dramaturgie. Prolificul autor a început prin a publica versuri în 1907 la „Dumineca" şi mai ales la „Viaţa literară şi artistică" a lui Ilarie Chendi şi George Coşbuc. Cu acelaşi Chendi şi cu Goga, a făcut ziaristică la Sibiu, redactând „Ţara noastră", colaborând la „Tribuna" şi „Luceafărul". Apropierea de „Viaţa românească" îl determină să acorde prioritate idealului umanitar, să fie „poporanist", în accepţia lui G. Ibrăileanu, adică să dea dovadă de compasiune pentru ţăranii obidiţi.

Prin intermediul „Luceafărului" apare poemul feeric *Înşir-te, mărgărite!* şi fragmente din *Cocoşul negru*. O prezenţă activă în presa vremii, ilustrată prin nenumărate articole, cronici dramatice, plastice, concomitent cu preocuprea constantă de a contribui la îmbogăţirea unei literaturi de bună calitate pentru copii (volumele *Povestea minunată, Păunaşul codrilor*) şi latura memorialistică a creaţiei sale (volumele *Amintiri şi polemici, Magia cuvintelor, Fum de fantome*) se adaugă prodigioasei activităţi literare a lui Victor Eftimiu, în perioada dintre cele două războaie mondiale, conturând astfel complexitatea personalităţii artistice a scriitorului.

Victor Eftimiu publică în revistele „Seara", „Viaţa nouă", „Arta" şi „Facla", însă rămâne în afara oricărui curent literar. Prestigiul pamfletului literar românesc e legat de „Facla", publicaţie în care apar portrete-pamflet sau comentarii caustice despre cel mai prolific scriitor al epocii. E. Lovinescu observă că nu e uşor de urmărit un autor care, de la debutul editorial din 1906, cu „Poemele Singurătăţii" până la „701 sonete" din 1966, timp de şase decenii, experimentează toate formele imaginare în care cotidianul e literaturizat programatic, perseverent, fără ambiţia sublimului şi gravităţii[1].

Creaţia sa cuprinde un filon istoric, folcloric şi mitologic şi pare o prelungire a limbajului cotidian trecut prin filtrul imaginaţiei. Născut la 24 ianuarie 1889, în Boboştiţa, în Albania, într-o regiune de la poalele Munţilor Pindului, autorul are o înclinaţie spre legendă şi mitologie. Fiind un romantic prin imaginaţia debordantă, parnasian prin cultul armoniei şi clarităţii[2], latura boemă a portretului se remarcă imediat.

După 1900, teatrul se orientează spre aspecte grave prin intermediul dramei. Atraşi de filonul istoric, s-au remarcat Al. Davila, Şt. O. Iosif, B. Şt. Delavrancea,Victor Eftimiu cu *Ringala,* Mihail Sorbul. Trecere deosebită are fantezia, astfel fabulosul folcloric pătrunde în operele dramatice *Înşir-te, mărgărite!* şi *Cocoşul negru*. Se recurge la sugestii din cultura antichităţii, iar din mitologia Eladei descinde drama *Prometeu*, redactată la Paris în timpul războiului.

Sub patronajul Astrei, în Transilvania, activează Societatea pentru fond de teatru român, care dă impuls turneelor şi repertoriului naţional. Cu toate acestea, repertoriul Teatrului Naţional era format în proporţie de mai mult de trei sferturi din piese străine, conform unui memoriu din anul 1908, adresat Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii, semnat de treizeci de scriitori, majoritatea dramaturgi.

Victor Eftimiu a colaborat la publicaţia teatrală „Scena" (septembrie 1910- ianuarie 1911), „revistă săptămânală de teatru şi muzică", redactată de Liviu Rebreanu şi Mihail Sorbul,

[1] Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, p. 241.
[2] p.612

personalități care se reîntâlnesc și la „Astra” (ianuarie-decembrie 1912), cu hotărârea de a crea un context favorabil pentru artă și pentru artiști[3].

La 2 februarie 1911, premiera piesei *Înșir-te, mărgărite!*, cu sprijinul lui Pompiliu Eliade, director al Teatrului Național, înregistră un mare succes, deși, în mare parte, critica nu a fost în asentimentul publicului. Un alt poem dramatic, *Cocoșul negru*, reprezentat sub directoratul lui Al. Davila, drama istorică *Ringala* și alte piese confirmă calitățile dramaturgului, în același timp autor de versuri (*Poemele singurătății*, *Candele stinse*) și proză, colaborator la „Flacăra” și „Viața românească”.

După război, repertoriul dramaturgului, de două ori director al Teatrului Național, se amplifică rapid, interesul pentru lumea teatrului arătându-se și în proză, prin romanul *Tragedia unui comedian*, nuvela *Spovedania unui clovn*, în paginile memorialistice și în publicistică. Vorbind despre avatarurile lui de scriitor, Victor Eftimiu mărturisește că activitatea sa predilectă a fost gazetăria, prin intermediul căreia a cunoscut periferiile Bucureștilor, a văzut suferința oamenilor de rând[4].

La vârsta de 81 de ani, Victor Eftimiu dădea ultimul său interviu, testamentul unui autor a cărui activitate literară reprezenta o întreagă istorie literară. Scriitorul mărturisește că a fost un om sârguitor și cu simțul datoriei împlinite, că pe când era la „Adevărul” și „Dimineața” scria poezii la revista „Duminica” și că a fost elogiat de Nicolae Iorga pentru poeziile semnate atunci Atanes.

Piese noi, între care *Haiducii* (1947) și *Doctor Faust* (1957), alte volume de versuri și proză, pagini de evocare, denotă o mare productivitate a scriitorului, care și-a grupat dramaturgia după criterii tematice: legende românești, tragedii antice, drame medievale, tragicomedii țărănești în proză, comedii provinciale, satire bucureștene, piese cu subiecte de peste hotare. Dumitru Micu consideră că, dintre toate aceste producții, cele mai izbutite sunt cele din primele două categorii, adică piesele inspirate din legende și basme românești si piesele cu subiecte antice. Gazetarul de „atitudine democratică”[5] a fost închis, în timpul celui de-al doilea război mondial, în lagărul de la Târgu-Jiu. Despre aceste suferințe amintește autorul în interviul „Cu Victor Eftimiu despre el și despre alții”, context în care scriitorul mărturisește că nu a scris niciodată de dragul unui simplu amuzament sau chiar al unei emoții estetice și că, dintr-o aplecare temperamentală, a urmărit ca din scrisul său să se desprindă o învățătură pentru cititor, un îndemn spre înălțarea omului. Confesiunea continuă cu ideea că, deși autorul credea că piesele au fost scrise pentru a fi cât mai bine realizate din punct de vedere artistic, de fapt, subconștientul îl îndemna să protesteze, să apere, să dorească ceva mai bun, mai omenesc[6].

În finalul articolului, Victor Eftimiu vede în eroul Prometeu dublul său artistic și uman, deoarece titanul fură focul din cer și-l duce oamenilor, ca să-i lumineze prin știință și artă. Eroul înfruntă zeii, însă aceștia se răzbună împotriva răzvrătitului, îl răstignesc pe o stâncă de unde îl va elibera Heracles, deci Prometeu învinge, umanitatea începe, astfel, evoluția sa. Pe de o parte, datorită acestor convingeri, deși dictate de crezul său artistic, scriitorul a primit titlul de „Erou al Muncii Socialiste” și medalia de aur „Secera și ciocanul” (4 mai 1971), pentru merite deosebite în domeniul artei, științei și culturii, pe de altă parte, tocmai din cauză că „lupta” pe frontul artei, Victor Eftimiu a fost de multe ori blamat, de către contemporani, în special de avangardiști. Totuși, opera sa a trecut într-un con de umbră poate prea mult din considerente care nu țin de estetic, căci tot într-un interviu, autorul mărturisește că nu s-a afiliat la niciun curent, că a scris o literatură cosmopolită și că o piesă de teatru valoroasă transmite emoție publicului. Omul de teatru total vede dramaturgia în dubla sa ipostază: „un teatru bine făcut” este textul dramatic care conține virtual arta spectacolului și „un teatru bine jucat” reprezintă punerea în scenă, spectacolul în sine.

---

[3] p.601

[4] Vasile Rebreanu, Miron Scorobete, *Cu microfonul dincoace și dincolo de Styx*, vol. I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

[5] Constantin Ciopraga, p. 614

[6] Alexandru Popovici în revista „Teatrul”-Nr, 3, anul IX, martie 1964, p. 56

Obiectivele presei din obsedatul deceniu erau „executarea” publică a unei personalități care „se abate de la linie”și cultul clasicilor socialiști ai literaturii autohtone.[7] Din categoria înregimentării în presa dirijată, „executarea” sau admonestarea reprezintă specialitatea lui Ion Călugăru, care îl va corecta pe Victor Eftimiu, considerând că articolul „Prejudecata inspirației” cu subtitlul „orice epocă e favorabilă creațiunii de artă” ar duce la o concluzie exagerată din partea distinsului colaborator al „Revistei literare”. Nu lipsit de importanță este faptul că în 1947, când apăruse articolul blamat, dramaturgul era membru al nou-înființatei Uniuni a Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști. Încercarea de a ieși de sub rigorile regimului se realizează prin subversiune, uneori aceste încercări sunt dejucate de criticii și ideologii vremii, denunțând diferite aspecte de „expresivitate involuntară”, alteori reușita este totală, mai ales în cazul cărților pentru copii.

Victor Eftimiu este un scriitor a cărui recuperare se dovedește a fi necesară tocmai prin diversitatea și prin complexitatea problemelor pe care studierea vieții și a operei sale le ridică. Ipostazele definitorii ale scriitorului, om al vremii sale, dincolo de nararea strict cronologică a vieții și operei autorului, sunt marcate de diversitatea formulelor literare abordate: poezia, dramaturgia, schița, nuvela, povestirea, literatura pentru copii, lumea romanelor. Memorialistica și publicistica ilustrează atât complexa viață socială și afectivă, cât și concepțiile ideologice ale lui Victor Eftimiu, un scriitor fecund care a publicat peste o sută de volume, dintre care zece volume de poezii, cincizeci de proză și patruzeci de teatru.

Criticul literar Al. Piru consideră ca izbutite doar câteva piese de teatru, unul-două romane (*Dragomirna*) și volumul de maxime *Vorbe... Vorbe... Vorbe*. Deși criticul a fost cam aspru la judecată, chiar și eșecurile literare dezvăluie adesea lucruri nebănuite despre omul din spatele operei, cu temperamentul și gusturile, cu dezamăgirile și dorințele sale secrete. Revenind la reușitele literare, criticul afirmă că cele două piese *Înșir-te, mărgărite!* (1911) și *Cocoșul negru* (1913) au revoluționat teatrul românesc dinainte de primul război mondial, aducând elemente din tehnica fabulosului lui Maeterlinck și din fantezia lui Edmond Rostand în decor local.[8] Demnă de reținut este receptarea lui I. Negoițescu, care observă că versurile muzicale și dramele semnate de prodigiosul scriitor vor umple cu succes adeseori repertoriul interbelic.

Astfel că, aderarea la prejudecăți critice care se opresc doar la imaginea de scriitor înregimentat sau ignorarea operei sale pe motiv că e suprasaturată de „eftimihalachismele” condamnate de avangardiști, ar limita literatura doar la câteva nume celebre. O desconsiderare valorică a acestui tip de opere nu recurge la o analiză necesară a resorturilor care îl pot determina pe autor să opteze pentru o astfel de literatură, a faptului divers, mai ales că autorul e și un prolific gazetar.

În 1937 la apariția celebrei sale *Istorii a literaturii contemporane*, criticul cel mai prestigios al epocii, E. Lovinescu îi fixa rolul și locul lui Victor Eftimiu în dezvoltarea teatrului românesc, considerându-l dramaturgul cel mai activ, cu o personalitate fermecătoare și puțin cam volatilă, care de un sfert de secol ocupă scena Teatrului Național și umple uneori scenele particulare cu piese de toate tipurile și în toate formele, feerii, istorice, fantezii, drame sociale, comedii într-un act sau în cinci și chiar șase, în versuri sau în proză, într-un ritm uluitor de succese și căderi[9]. Criticul realizează analiza celor mai reprezentative piese în diferitele genuri abordate pentru a schița fizionomia acestui talentat om de teatru integral (autor, director, regizor și chiar actor): cea mai impetuoasă forță dramatică a teatrului autohton, umbrită de lipsa controlului critic și de concepția utilitaristă a unei arte atente la public[10]. Totuși autorul mărturisește că piesa la care ține cel mai mult este *Akim*, o piesă care nu a avut niciodată succes la public, dar care a fost elogiată de criticii care nu-l credeau capabil decât să facă feerii, piese pentru copii, doar pentru că le făcuse o farsă, semnând cu numele lui Cehov, fapt divulgat într-un articol din „Flacăra”.

[7] Dan Gulea, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Editura Paralela 45, 2007, p.364.
[8] Al. Piru, *Istoria literaturii române*, Editura Grai și suflet-Cultura națională, București, 1994, p.125.
[9] E. Lovinescu, *Scrieri.vol VI*, editura Minerva, București, 1975, p.314.
[10] p.320.

Cele trei coordonate fundamentale ale operei sale dramatice sunt tragedia de inspirație antică, drama fantastică și istorică și comedia modernă de moravuri. Atât din punctul de vedere al speciilor, cât și din acela al orizontului tematic, opera lui Victor Eftimiu se definește prin vastitate și varietate. Scriitorul a abordat în teatru unele din cele mai vechi și mai importante teme ale culturii umane, pe care le-a reactualizat și reinterpretat de la înălțimea unor noi trepte de civilizație, dând naștere unor opere originale**.** Temele și tendințele spre care s-a orientat teatrul în general sunt satira politică și socială și teatrul de inspirație istorică. Prezentarea realistă sub o formă comică rămâne trăsătura de bază a teatrului românesc. Se observă faptul că multe dintre piese sunt inspirate din contemporaneitate, deși temele în sine sunt diverse: târgul de provincie, periferia marilor orașe, dramele intelectualilor, teme folclorice și mitologice.

Speciile dramatice se diversifică în perioada interbelică, cultivându-se comedia, drama psihologică, drama istorică, teatrul filosofic și poetic, comedia tragică. În această perioadă se lărgește paleta tipologiilor umane prezente într-o manieră originală în dramaturgia lui Victor Eftimiu. Astfel, intelectualul animat de idealuri înalte este reprezentat de Akim, eroina care-și caută salvarea în iubire se întruchipează în Sorina din *Înșir-te, mărgărite!*, tipul creatorului face trimitere la piesa *Meșterul Manole*, tipul răzvrătitului este zmeul, iar personajul care alege să-și schimbe destinul este simbolizat de Prometeu.

Teatrul lui Victor Eftimiu nu creează prototipuri memorabile, însă reliefează atmosfera epocii, în mare parte fiind comedii de moravuri cu caracter de cronică. Principala miză este readucerea în discuție a unor piese de teatru și a unui autor intrat într-un con de umbră, deși multe dintre operele dramatice puse în scenă au fost apreciate de publicul contemporan. Chiar dacă nu sunt văzute ca text dramatic și artă a spectacolului, operele dramatice ale lui Victor Eftimiu pot fi reevaluate doar ca parte a literaturii. De altfel, autorul era un meșteșugar al textelor sale care pot fi valorificate, chiar dacă unele dintre ele au fost încadrate într-o epocă nepropice creațiilor artistice sau nu au primit mereu aplauzele publicului, mai ales că aprecierea spectatorilor ține de polifonia spectacolului în sine, de punerea în scenă, de costume, decor, lumini, de jocul actorilor, precum și de tendințele de a gusta un umor facil.

În teatru, latura cea mai expresivă a creației sale, Victor Eftimiu vede o artă totală, în care primatul trebuie să revină textului și care nu se poate îndepărta de specificul său educativ, modelator. Afirmațiile din prologuri arată o înțelegere cât se poate de exactă a artei dramatice. În *Începuturi literare* scriitorul mărturisește că, asemenea iluștrilor înaintași, a stat aplecat multă vreme asupra unei strofe, pentru a o face cât mai desăvârșită, pentru a-i conferi acea muzicalitate ce pare venită din „harul divin", dar care presupune mult meșteșug și migală.

În multe dintre piesele de teatru apare problema feminismului, cu siguranță și datorită actriței Agepsina Macri, a cărei figură este evocată în articolul „Amintirea lui Victor Eftimiu"[11]. Căsătorindu-se cu fermecătoarea actriță, fiica bogătașului Panait Macri, care și-a adorat ginerele, omul de teatru a făcut ceea ce se numea „o partidă", suficientă pentru a alimenta epigrame ori butade excesive.

Scriitorul rememorează în *Portrete și amintiri* momentul în care Agepsina Macri nu a primit rolul Ileana Cosânzeana din *Mărul de aur* (prima variantă, mai scurtă, din *Înșir-te, mărgărite!*), deși o propusese Pompiliu Eliade, căci Eleonora Mihăilescu a fost susținută de un prieten din teatru. Astfel, fără să cunoască pe nici una dintre ele, dramaturgul i-a dat rolul celei din urmă. Mai târziu, însă, Agepsinei Macri i-a dat cel mai important rol în viața sa, precum și multe alte roluri în piese de teatru, cum ar fi rolul Antigonei.

Actrița cu studii la Paris a fost o membră marcantă a Marii Loji Masonice Feminine din România, alături de alte femei influente ale timpului. Milița Pătrașcu i-a făcut chiar o statuie cu alură monumentală din marmură în anul 1930, în care era reprezentată în rolul Sapho din piesa lui Alphone Daudet și o alta în rolul Antigonei de Sofocle, precum și un bust în anul 1934. Bustul lui

[11] C.D. Zeletin , revista „Acolada", iulie-august 2010.

Victor Eftimiu este opera în bronz a sculptorului D. Paciurea şi a fost comandat chiar de către dramaturg şi instalat în Parcul Cişmigiu, dar, din cauza unor proteste, a fost mutat ulterior în faţa imobilului în care locuia. Pentru statuia realizată antum a fost taxat de E. Lovinescu, criticul fiind ironic admirativ pentru metoda originală de a fi cunoscut peste noapte. Nu lipsit de importanţă este faptul că în 1935, omul de teatru este ales Venerabil al Lojii Masonice „Meşterul Manole" şi că în actul I din piesa cu acelaşi nume reproduce ceremonialul de iniţiere în gradul al treilea, cel de Maestru. Pe soclul din piatră este săpată următoarea inscripţie „Victor Eftimiu 24 ianuarie 1889, Albania – 27 noiembrie 1972, Bucureşti. A fost dramaturg, eseist, povestitor, scriitor şi traducător de origine megleno-română. A fost în mai multe rânduri director al Teatrului Naţional şi membru al Academiei Române". Intrarea în Academia Română s-a făcut în 1948, după ce l-a cunoscut pe Gheorghiu-Dej în lagărul de la Târgu-Jiu, unde autorul a fost trimis de mareşalul Antonescu pentru propagandă împotriva războiului. Premiul Naţional pentru literatură l-a primit în 1932, astfel că Victor Eftimiu a fost folosit alături de alte mari personalităţi (Mihail Sadoveanu, Ralea, Hulubei) pentru a îndeplini scopurile propagandistice ale regimului comunist.

Victor Eftimiu conferenţia la Constanţa despre Shakespeare în faţa muncitorilor de pe şantierul naval, împlinind popularizarea culturii în rândul maselor. Dar trecând peste activităţile impuse de realismul socialist, dramaturgul rămâne un înnoitor al teatrului: „pentru mine teatrul începea cu Nottara, cu umbra bătrânului Hamlet şi cu numărul biletului de loterie scris incandescent din opereta *Lumpatius Vagabondus*." [12]Activitatea ca director general al Teatrelor şi ca director al Teatrului Naţional din Bucureşti îl pune alături de iluştrii săi predecesori: Ion Ghica, Alexandru Davila şi Pompiliu Eliade. Victor Eftimiu citează *Istoria Teatrului Naţional* a lui Ion Anestin atunci când îşi prezintă contribuţia la modernizarea artei teatrale. Costumele, luate din bogata garderobă a teatrului erau amestecate, evocând epoci diferite, veritabile colecţii de anacronisme. Datorită unor pictori se câştigă o unitate a decorului cu costumele şi machiajul, realizate de aceeaşi mână. Creşte prestigiul unei instituţii artistice prin desfiinţarea balurilor care de câteva decenii degradau teatrul autohton. Pe pereţii acestor foaiere se înşiră în locul panourilor cu reclame comerciale, tablouri cu actori în rolurile lor fundamentale.

Recitind operele sale dramatice, scriitorul mărturiseşte că a avut impresia că ele „sunt legate prin acelaşi fir conducător", de la comediile într-un act, până la tragedia *Atrizilor*: „spiritul combativ în lupta împotriva forţelor întunericului, a tiraniei, a superstiţiilor, a prejudecăţilor, a orgoliului şi a cupidităţii celor mari, apăsători ai semenilor lor"[13]. Bătrânul Alb Împărat din *Înşir-te, mărgărite!* e un democrat şi un iubitor de pace. Versurile în care se vădeşte a fi astfel figurează şi în prima ediţie (1911) a piesei, lui Voie Bună, Alb Împărat, care părăseşte tradiţia domnitorilor războinici din dramaturgia noastră de până atunci, îi spune: „Voievod fără oştire, sol iubit de-mpăcăciune,/ Fata noastră dete semne de o mare-înţelepciune/ Alegându-te pe tine... Pacea, traiul liniştit,/ Astea trebuie în ţară, astea veşnic le-am ţintit!"[14] sau adresându-se lui Neam de Vodă care se laudă cu originile lui: „<< Bogăţia unui nume >>... Asta place mult la fete!/ Altădată, dorul ăsta fuse mare, logofete,/ Dar în vremurile noastre, nu mai e atât de bun.../ Ştii! Străbunul tuturora, n-a avut nici un străbun..."[15] Asemenea tendinţe umaniste au făcut ca prima piesă să-i ofere satisfacţii mari, mai ales că scriitorul a arătat cu prisosinţă o muzicalitate a versurilor îndelung meşteşugite.

Deşi privite în ansamblul istoriei literare, o parte din piesele de teatru par produse de serie, destinate strict scenei, având scopul de a culege aplauzele unui public fără pretenţii, se poate observa un program al dramaturgului, prin care acesta îşi propune constituirea unui teatru bazat pe resurse naţionale, care să rivalizeze cu modelele străine. În primul poem feeric în versuri porneşte de la mitologia populară, având-i ca predecesori pe V. Alecsandri şi Mihai Eminescu. Scriitorul

[12] Interviu de Alexandru Popovici, „Cu Victor Eftimiu despre el şi despre alţii", „Teatrul" Nr.3, anul IX, martie 1964, p.51.
[13] p.55.
[14] Eftimiu, Victor, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură şi artă, Bucureşti, 1956, p. 23.
[15] p.17

realizează un basm dramatizat care nu păstrează fidelitatea față de schema populară, încercând să reabiliteze figura Zmeului, o figură a inadaptatului și să prezinte problema feminismului prin personajul Sorina, fata cea mică de împărat care luptă pentru iubire. În cele din urmă, eroii devin melancolici, Zmeul este reabilitat, în sensul de „geniu blestemat", condamnat de soartă. Dincolo de tipologia personajelor, feeria *Înșir-te, Mărgărite!*, rămâne, cum spunea G. Călinescu, printre cele mai izbutite producții ale teatrului nostru, de o mare putere de invenție scenică, prin atmosfera de fabulos surprinsă în versuri muzicale care creează imagini inedite „revărsate în valuri care vrăjesc ochiul ca sclipirile unor pietre prețioase" [16]. Prin vocea lui Păcală, simbol al gândirii populare, se revine la matca folclorică a interpretării mitului, la triumful binelui asupra răului.

Într-un articol omul de teatru este invitat să vorbească despre comedia *Omul care a văzut moartea*, transmisă de postul de radio București. Prolificul scriitor care în general vede în textul dramatic condiția de bază a fenomenului teatral, recunoaște că a scris piesa în doar trei zile, fără a-i atribui vreo mare importanță, pentru câțiva actori ambulanți care până la urmă i-au înapoiat manuscrisul fără să-i mai joace piesa. În aceste circumstanțe, autorul a vrut să verifice interesul pe care îl poate trezi o comedie care se poate reprezenta fără nicio lăsare de cortină, o piesă fără un aparat scenic deosebit. Astfel, în provincie, la Cernăuți, în regia lui Victor Ion Popa, directorul teatrului, piesa a avut un neașteptat succes. Ulterior Tony Bulandra și V. Maximilian au pus-o în scenă la București, apoi în toată țara s-a jucat „de sute și sute de ori". La Bratislava a luat locul I la un concurs de piese radiofonice, comedia fiind tradusă de-a lungul timpului în Iugoslavia, Cehoslovacia, Finlanda și Polonia[17].

În *Cocoșul negru* (1912) se împletesc elementele a două tragedii, prima fiind tragedia fatalității întrupată în Voievodul Nenoroc, la nașterea căruia cântase „cocoșul negru", a doua este tragedia liberului arbitru, căci deși făcuse pact cu Diavolul, personajul predestinat poate să aleagă între bine și rău, până la urmă eroul alegând calea fericirii terestre. Nenoroc uită că este victima fatalității (I), și că, prin urmare, nu putea alege, astfel că urmează două acte (II și III) în contradicție cu tema centrală a piesei și alt act (IV) de prisos[18]. Deși se observă lipsa unei unități compoziționale din cauza contradicției tematice între fatalitate și liberul arbitru, tot Voievodul Nenoroc apare ca un personaj complex, este tipul răzvrătitului și al inadaptatului, în vreme ce Voie-Bună, cel care a ascultat de Arhanghelul Mihail, a mers pe calea dreptății și merită răsplata raiului, rămâne un personaj schematic.

Piesa cuprinde o multitudine de teme, cum ar fi dorința cunoașterii, sentimentul patriotic, credința în dragostea curată, revolta celor asupriți, setea de înavuțire. Fetișismul aurului apare în celebra tiradă a dracului, din actul II: „…aurul înseamnă putere, bogății… / E sufletul vieții… E cheia fermecată / Cu care se descuie o poartă încuiată, / Unealta ce se află oriunde – la tâlhar / Pe masa preacurată a sfântului altar, / La regele puternic, la văduva săracă / E cântecul ce face durerile să tacă, / Sămânța care crește sălbatic, fără frâu. / Nu cere plug, nici holdă, ca boabele de grâu… / Din el rodește totul ! Din grâu – doar biata pâine; / O lună cere grâul să iasă. Până mâine, / Din aur faci o casă … o sută … un oraș. / De vrei, înfrângi un rege și cumperi un vrăjmaș […] Arunci un pumn de aur, și sfetnicul cinstit / Își vinde împăratul și neamul – în sfârșit, / Cu aurul acesta mărunt, ce strălucește / Cu stelele în lacuri, de umbli-nțelepțește, / Tu poți printr-un arhanghel, pe Domnul chiar să-l minți, / Când fiul său îl cumperi cu treizeci de arginți! / Și-n ziua când Satana, gonit a doua oară, / Pierzând acum pământul, va fi silit să moară-/ Găsește iar mijlocul de-a fi nemuritor, / Căci aurul rămâne al său moștenitor!"[19].

Piesa *Haiducii* (1947) este structurată în cinci acte și se înscrie în categoria pieselor de inspirație istorică împletindu-se și cu elemente din afara realității strict obiective, caracterele sunt liniare și uniformizate pe categoriile sociale cărora le aparțin, iar acțiunea prezintă multe peripeții

[16] Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol. II, Editura Minerva, Buc., 1972, p. 217.
[17] revista „Teatrul" Nr.3, anul IX, martie 1964 .
[18] E. Lovinescu, *Scrieri.vol VI*, Editura Minerva, București, 1975, p. 316.
[19] Victor Eftimiu, *Cocoșul negru*, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 185-187.

prin care autorul se apropie de răzvrătirea poporului asuprit[20]. Esența conflictului și atitudinile personajelor pozitive sunt edificatoare, conform replicii surorii eroului Sandu Alisandu, Stanca Milcoveanca: „Vor veni alții, să ducă mai departe ceea ce noi n-am izbândit. Vor cădea și ei, vor fi vânduți, vor fi aruncați în temnițe grele, vor plăti cu viața lor, dar porunca se va împlini, fiindcă nu se poate să nu se împlinească, fiindcă nu e stavilă s-o stăvilească. Și dacă noi am obosit sau am murit, sau ne-am cumpărat un bordei și o pereche de bouleni, vor veni aceștia, cei mici, alde Păunică și ceilalți ca el, vor crește, se vor înmulți, ne vor lua locul, se vor jertfi și ei, și vor izbândi, fiindcă nu e lege care să oprească biruința dreptății, dreptatea celor mulți și obidiți." (Actul III)[21]

Victor Eftimiu nu se subordona unui anumit curent, ci era consecvent cu sensibilitatea lui naturală, romantică și clasică. Dramaturgia sa nu are în vedere doar efectul dramatic imediat, ci urmărește și alte aspecte ale fenomenului teatral, considerând că teatrul trebuie să fie nu numai spectaculos, ci și educativ. Astfel, o piesă este valoroasă dacă se face bine înțeleasă, teatru având misiunea să se adreseze unui public căruia să i se confirme ceea ce simte că este drept, frumos și important în viață. Arta spectacolului ajută ca textul dramatic să fie mai bine reliefat, să transmită idei și sentimente prin acțiunea prezentată și să emoționeze publicul.

Cel supranumit de colegii săi „marele risipitor", pentru că puține sunt revistele literare sau periodicele în care să nu fi semnat articole, reportaje, cronici dramatice, eseuri pe diferite teme, rămâne, în literatura română, în primul rând ca dramaturg, ca om de teatru integral. Deși privite în ansamblul istoriei literare, o parte din piesele de teatru par produse de serie, destinate strict scenei, având scopul de a culege aplauzele unui public fără pretenții, se poate observa un program al dramaturgului, prin care acesta își propune constituirea unui teatru bazat pe resurse naționale, care să rivalizeze cu modelele străine.

BIBLIOGRAPHY

A.Opere primare

Eftimiu, Victor, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și artă, București, 1956.

Eftimiu, Victor, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1986.

Eftimiu, Victor, *Teatru* II, Editura pentru Literatură, București, 1962.

Eftimiu, Victor, *Cocoșul negru*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Eftimiu, Victor, *Opere. Fum de fantome*. Evocări, Editura Minerva, București, 1994.

Eftimiu Victor, *Portete și amintiri*, Editura pentru Literatură, București, 1965.

Eftimiu Victor, *Oameni de teatru*, Editura Meridiane, București, 1965.

Eftimiu Victor, *Opere*, vol I-XVIII, ediție îngrijită de Constantin Mohanu, Editura Minerva, București, (1970- 1996).

Revista „Teatrul", Nr 12, anul II, decembrie 1957.

Revista „Teatrul", Nr.3, anul IX, martie 1964.

B. Istorii literare și antologii

Brădățeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București,1970.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982.

Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1900 și 1918*, Editura Junimea, Iași, 1960.

Iorga, N., *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*,vol I, Ed. Minerva, Buc.1986

Lovinescu, E., *Scrieri*, I, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Lovinescu, E., *Scrieri*, VI, Editura Minerva, București, 1975.

Massof, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Editura Minerva, București, 1972.

[20] *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și artă, București,1956, p.9.

[21] pp.634-635.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române*, (1900-1918), II, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965.

Negoițescu, I., *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1994.

Piru, Al., *Istoria Literaturii române*, Editura Grai și suflet- Cultura Națională, București,1994.

Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc (1940-1950)*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române,* Editura Minerva, București, 1972.

C. Referințe critice

a) primare

Bârna, Vlaicu, *Între Capșa și Corso*, Editura Polirom, Iași, 2014.

Buzilă, Boris, *Mărturii în amurg*, Editura Dacia, Cluj, 1974.

Cioculescu, Șerban, *Amintiri*, Editura Eminescu, București, 1981.

Crohmălniceanu, S. Ovid, *Amintiri deghizate*, Editura Humanitas, București, 2012.

Modola, Doina, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Mohanu, Constantin, *Victor Eftimiu- Monografie,* Editura Ararat, București, 1999.

Popescu, Radu, *Înșir-te, mărgărite de Victor Eftimiu*, în „România Liberă", 1958, 13 iunie, Postfață în *Teatru II*, Editura pentru Literatură, București, 1962.

Rebreanu,Vasile - Scorobete, Miron *Cu microfonul dincoace și dincolo de Styx*, vol. I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979

Valerian, I., *Cu scriitorii prin veac*, Editura pentru Literatură, București,1967.

Zamfirescu, Ion, *Drama istorică universală și națională*, Editura Eminescu, București, 1981.

b) secundare

Furdui, Dumitru, *Lumea teatrului românesc*, Editura Orizonturi, București, 2018.

Gulea, Dan, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române,* Editura Paralela 45, Pitești, 2007.

Hațiegan, Anca, *Dimineața actrițelor*, Polirom, Iași, 2019.

Patraș, Antonio, *Ibrăileanu. Către o teorie a personalității. Eseu despre literatura criticilor* (I), Editura Cartea românească, București, 2007.

D. Referințe teoretice

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti: către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Ed. Polirom, Iași, 2003.

Cornea, Paul, *Regula jocului*, Ed. Eminescu, București, 1982.

Escarpit, Robert, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.

Goldmann, Lucien, *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, București, 1972.

Kayser, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, Editura Univers, București,1979.

Herseni, Traian, *Sociologia literaturii*, Editura Univers, București, 1973.

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, Editura Fides, Iași, 2012.

Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Enciclopedică, București, 1971.

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iași, 1999.

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969.

WORDS AND EXPRESSIONS WITH A CONNOTATIVE MEANING IN OPERA LUI MIHAI EMINESCU BY G. CĂLINESCU

Loredana-Georgiana Popescu (Tomescu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The works of G. Călinescu, a prominent personality of Romanian culture and literature, contain a diversified vocabulary, easy to follow by initiated persons. The language he uses in Opera lui Mihai Eminescu/ 'The work of Mihai Eminescu' is an expressive one because of the words and expressions with a connotative meaning.
Călinescu enriches language, as in his works he uses words and expressions having in the text a meaning other than the usual one. The research aims at analyzing, both semantically and morphologically, as well as structurally, some words and expressions with a connotative meaning.

Keywords: meaning, expression, expressiveness, denotative, connotative.

Dinamica lexicului constituie obiectul de cercetare a numeroşi lingvişti, forţa creativă a românei actuale fiind pusă în evidenţă şi de alcătuirea unor noi sensuri pentru cuvintele deja existente în limbă.

Conform cercetătorilor Vasile Şerban şi Ivan Evseev *valorile conotative şi cele denotative se îmbină în structura semantică a cuvintelor, alcătuind sistemul polisemiei.*[1]

Sensul de bază al unui cuvânt se numeşte sens denotativ şi reprezintă sensul invariabil al acestuia, arătând ceea ce denumeşte un cuvânt în sens obişnuit. Pe de altă parte, sensul conotativ reprezintă sensurile secundare şi figurate ale unui cuvânt, conotaţia fiind partea subiectivă a unui cuvânt care depinde de context.

Denotaţia reprezintă sensul conceptual sau cognitiv al unui cuvânt, pur intelectual, fundamental şi relativ stabil[2], pe când, *conotaţia*[3] redă orice sens emotiv, afectiv al unui cuvânt, care se adaugă conotaţiei.

Adriana Stoichiţoiu-Ichim[4] afirmă faptul că *sensurile cu caracter denotativ dezvoltate de cuvintele româneşti aparţin terminologiilor, limbajului literal uzual, limbajul familiar, argoului elevilor*.

Sensurile denotative au apărut prin diverse procedee semantice: restrângerea semnificaţiei, lărgirile de sens, antonomază, metonimie, eufemism.

Cele mai interesante mutaţii semantice, ilustrează aşa-numita neologie stilistică, generatoare de sensuri conotate.[5]

Cuvintele care au dezvoltat valori expresive aparţin, în principal, limbajului vorbit, argoului.

Cercetarea are la bază expresii şi cuvinte folosite cu sens conotativ de către G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu.* Vor fi analizate cuvintele cu sens conotativ atât din punct de vedere semantic, cât şi etimologic şi morfologic.

Pentru sensul cuvintelor analizate am consultat DEX[6] şi MDA2[7].

[1] Şerban, Evseev, 1978, p.149.
[2] DSL, 1997, p.153.
[3] DSL, 1997, p.128.
[4] Stoichiţoiu-Ichim, 2001, p.13.
[5] Stoichiţoiu-Ichim, 2001, p.13.
[6] DEX, 2012.
[7] MDA, 2010.

Din punct de vedere semantic, sunt utilizate cuvinte şi expresii cu sens conotativ:

-*a se brăzda cu fulgere*: „În timpul acestei declamaţii, se iscă, întocmai ca în vechiul Faust al lui Widmann, o furtună haotică şi cerul *se brăzdează*[8] cu fulgere... ” (p. 21, I[9]);

-*oboseală afectivă*: „Chiar cu Melancolie (1876) începe să se vadă la poet o *oboseală afectivă*. ” (p. 227, I);

-*curioasă suprapunere*: „Proiectul de poem Demonism, din epoca studenţească, e o *curioasă suprapunere* de motive cosmo-teogonice... ” (p. 11, I);

-*uraganul beat*: „În tonul poemelor homerice, în hexametri, se desfăşoară şi cele cîteva momente de Olimp comic din Mitologicale, deşi *uraganul beat* cu locuinţa într-un castel de stâncă din Rarău, de care este vorba, aparţine mai degrabă ciclului dacic. ” (p. 317, I);

-*aruncând un ochi*[10]: „*Aruncând un ochi* asupra acestui tablou, ne putem face o idee mai dreaptă asupra istoriei spiritului eminescian... ” (p. 330, I);

-*poemul...soarbe*: „... poem meditant ... Sarmis, care totuşi *soarbe* în el materia din mai vechiul Mureşan. ” (p. 50, I);

-*întunecare a minţii*: „ ... mare parte din notiţe sînt chiar din perioada *întunecării minţii*. ” (p. 355, I);

-*mişcare de maliţie şi batjocură*: „Însă fiindcă este în versurile de acest tip, cîte găsim prin manuscrise, *o mişcare de maliţie şi batjocură*, ieşită dintr-o mînie repede... ” (p. 279, I)

-*sarcasm pesimist*: „Lucru curios, poemul e de un *sarcasm pesimist,* bătător la ochi... ” (p. 17-18, I);

-*a scula din mormânt*[11]: „Urmând pilda lui Gr. Alexandrescu, care scosese umbra lui Mircea, Eminescu *va scula din mormânt*, într-o *Poyeste în versuri*, pe domnul moldovean. ” (p. 95, I);

-*luptă oarbă*: „ ... avînd la temelie egoismul, răul, *lupta oarbă* pentru existenţă, caracterizată ironic. ” (p. 20, I);

-*revoluţii cereşti*: „ ... e foarte cu putinţă sa fie aci vorba de *revoluţiile cereşti*, de pământ, de lună şi de soare ... ” (p. 16, I);

-*se sprijină*[12]: „Pentru a urmări felul cum Eminescu *se sprijină* pe opera filoyofică a lui Shopenhauer... ” (p. 12, II[13]);

-*a cimenta*[14]: „Filozof este Eminescu ... pentru veleităţile de metodă pe care i le descoperim în cugetări şi care *cimentează* părţile speculative ale operei. ” (p. 8, II);

- *ruptură*: „... o eroare de care se fac vinovaţi aceia care văd *o ruptură* între filozofia teoretică şi cea practică. ” (p. 8, II);

-*aplecare*[15]: „ ... Eminescu a făcut studii oficiale de filozofie, a tradus din Kant, s-a pregătit o vreme în vederea carierei universitare şi a arătat, în sfârsit, totdeauna, o mare *aplecare* către speculaţie ... ” (p. 8, II);

În ceea ce priveşte etimologia cuvintelor folosite cu sens conotativ, sunt de origine: franceză: *uragan*, fr.ouragan , *cimenta*, cf.fr.cimenter;

Alte cuvinte sunt de origine latină: *a arunca*, lat. eruncare[16], *a sorbi*, lat. sorbire; *a scula*, lat.excubulare, *luptă*, lat.lucta;

---

[8] Conform MDA, *brazda* este o fâşie de pământ lucrată cu plugul.

[9] Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, 1969.

[10] Conform DEX, *a arunca un ochi* este expresiea ce înseamnă: a privi repede, în treacăt, a examina, a cerceta sumar.

[11] Conform DEX, este expresie şi înseamnă *a învia.*

[12] Conform DEX, este folosit cu sens figurat, *a pune bază pe ceva sau a constitui temeiul a ceva*.

[13] Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, vol. al- II –lea, 1970.

[14] Conform DEX, este folosit cu sens figurat, *a face să fie sau a deveni solid*.

[15] Conform MDA, are sens figurat, *a înclina, a avea înclinare spre ceva*.

[16] Conform MDA, cuvânt moştenit din latinescul *avveruncare*.

Au etimologie multiplă: *beat* (uragan beat), lat. bibitus; *maliţie*, fr.malice, lat malitia; *sarcasm*, fr.sarcasme, lat.sarcasmus; *pesimist*, fr.pessimiste, germ. pessimist; *revoluţie*, lat.revolutio-onis, germ. revolution, fr. révolution; *curios*, fr. curieux, lat. curiosus, it. curioso, *afectiv*, fr. affectif, lat. affectivus.

Din punct de vedere morfologic, cuvintele şi expresiile folosite de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu* conţin substantive: *oboseală, uragan, mişcare, maliţie, sarcasm, a scula, luptă, revoluţie, ruptură, aplecare, suprapunere*; verbe: *a se brăzda, a sorbi, a se sprijini, a cimenta.*

Sunt folosite şi adjective: *afectivă (oboseală afectivă), beat(uraganul beat), pesimist, oarbă (luptă oarbă), curioasă*.

De asemenea, sunt utilizate şi expresii: *a arunca ochii, a scula din mormânt*.

Expresiile utilizate de G. Călinescu în Opera lui Mihai Eminescu sunt sugestive, fiind alcătuite cu măiestrie de către autor.

Din punct de vedere etimologic, cuvintele folosite cu sens conotativ sunt de origine franceză, latină sau au etimologie multiplă. De asemenea, există cuvinte formate în limba română, prin adăugare de prefixe şi sufixe.

Din punct de vedere morfologic, predomină substantive însoţite de adjective.

G. Călinescu îmbogăţeşte vocabularul limbii române, prin folosirea cuvintelor cu sens conotativ. Expresivitatea este redată prin cuvinte folosite cu sens figurat, pentru a evidenţia anumite gânduri ale autorului şi pentru a impresiona cititorul.

BIBLIOGRAPHY

Stoichițoiu- Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale*, București, Editura ALL, 2001.

Șerban, Vasile, Evseev, Ivan, *Vocabularul românesc contemporan*, Timișoara, Editura Facla, 1978.

Vulpe, Ana, *Polisemia lexicală din perspectiva problemelor de lexicografie*, în Analele Universității „Dunărea de Jos" din Galați, Fascicula XXIV, anul II, nr.1(3), *Lexic comun/lexic specializat*, Actele conferinței internaționale *Lexic comun/ Lexic specializat*, ediția a II a, 17-18 septembrie, 2009.

Zugun, Petru, *Lexicologia limbii române*, Iași, Editura Tehnopress, 2000.

DEX, Academia Română, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan-Alexandru Rosetti, *Dicţionarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012.

DȘL (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*), Bidu-Vrânceanu Angela, Călărașu Cristina, Ionescu Ruxăndoiu Liliana, Mancaș Mihaela, Pană Dindelegan Gabriela, Editura Științifică, București, 1997.

ELR, Academia Română, *Enciclopedia limbii române*, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.

MDA, Academia Română, *Micul dicționar academic*, ediția a doua, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan, București, Editura Univers Enciclopedic, 2010.

Surse

Călinescu, G, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Călinescu, G, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1970.

THE ANTAGONISM BETWEEN THE RATIONAL AND THE INTUITIVE MAN IN ZORBA THE GREEK

Mădălina Daniela Oneț
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Kazantzakis` work is marked by spiritual unrest and anxiety and by a continuous search of God. One tries to save the spirit by exuberance or by asceticism, but only a proud and free fighter is able to start on one of these two paths. Kazantzakis` heroes have the main trait of loneliness and their struggle takes place at a spiritual level. In Zorba the Greek the struggle is realized in an even more interesting way, as we have two characters who fight through different means: action or contemplation. In this novel the main character has as a companion a person who enjoys life and experiences it.
The rational man, the master, is antagonistic to the intuitive man represented by Zorba. Zorba is the atypical man who differentiates himself both from the master and from the Greek population of the island, whose life philosophy emerges from his replies and words. He frees himself from the moral, embracing an amoral world, in which the feeling of guilt is absent, a world of senses, instincts that is in opposition to the guilty consciousness.
This study proposes to highlight this work which consists in mediating between the meditative fragments of the story and the appearance of Zorba, of the exaltation, of the lust for life, the most successful parts being those in which the narrator is in Zorba`s company.

Keywords: exuberance, asceticism, action, contemplation, nietzscheanism

Opera lui Kazantzakis este marcată de tulburări și neliniști spirituale și de o continuă căutare a lui Dumnezeu. Spiritul dorește să se salveze prin exuberanță sau prin asceză: „marea temă a întregii opere a lui Nikos Kazantzakis, și anume eterna confruntare dintre trup și suflet, dintre materie și spirit, dintre dorința de sfințenie și permanentele ispite”[1], numai un luptător mândru și liber fiind capabil a se porni pe una dintre aceste două căi. Eroii lui Kazantzakis au ca trăsătură principală singurătatea, asemenea oamenilor aleși de care vorbește Nietzsche: „Tu, patrie a mea, singurătatea”[2], lupta lor având loc la nivel spiritual. În *Alexis Zorba* strădania se realizează într-un mod cu atât mai interesant cu cât avem două personaje care încearcă să răzbată prin mijloace diferite: acțiune sau contemplație. Neabătându-se de la tipar, și în acest roman, personajului principal i se atribuie drept tovarăș o persoană care se bucură de viață și care o experimentează. Cele două personaje reflectă conflictul interior al lui Kazantzakis: „Eu sunt Pământul și focul mistuitor al morții, sunt gândul tăcut. Nu am nici o nădejde, nici o bucurie, nici o iluzie. Știu că tot jocul ăsta minunat de umbre și lumini de pe pământ, toate îmbietoarele apariții: florile, femeile, marea, insectele, ideile sunt doar aburii trecători care se ridică de la răspântia celor cinci simțuri ale noastre. Și totuși mă bucur (…). Mă lupt ca să pot trăi în același timp deșertăciunea fiecărei strădanii și veșnicia fiecărei clipe.”[3]

Alexis Zorba reprezintă una dintre încercările lui Kazantzakis de a da viață ideilor filosofice din *Ascetica*. Fiind scrisă în perioada de maturitate, după împlinirea vârstei de 60 de ani, este una dintre cele mai valoroase cărți dacă ne ghidăm după acest aspect al punerii în

[1] Rodica Grigore, *Măști, caligrafie, literature*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2011, p. 253.
[2] Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Augustin Doinaș, Ediția a doua, Editura Humanitas, București, 1994, p. 131.
[3] Eleni N. Kazantzaki, *Neîmpăcatul*, Biografia lui Nikos Kazantzakis prezentată prin scrisori inedited, carnete și texte, Traducere, prefață și note de Polixenia Karambi, Editura Univers, București, 1981, p. 144.

concret a filosofiei din *Ascetica*. Kazantzakis pliază foarte bine aceste idei pe construcția romanescă și, de asemenea, pe construcția personajelor. Romanul în discuție prezintă o structură tipică, cu un titlu aparent fără profunzime și în care identificăm diverse referințe livrești. Cartea a fost scrisă sub deviza „Haziain pimit" care înseamnă „Stăpânul petrece", acesta fiind anunțul unui brutar care muncea neîncetat, iar atunci când obosea posta acest afiș și petrecea mult timp fără întrerupere. Aceasta este o sugestie dată omului care are nevoie, la un anumit interval de timp, să petreacă, să se simtă bine, să-și oprească pentru un moment lupta și să-și acorde un răgaz.

Omul rațional, stăpânul, este antagonic omului intuitiv, reprezentat de Zorba. Acesta din urmă este omul atipic, care se diferențiază atât de stăpân, cât și de populația greacă a insulei, a cărui filosofie de viață reiese din replicile și vorbele sale de duh. El se eliberează de morală, îmbrățișând o lume amorală, ieșită de sub sentimentul de culpă, o lume a simțurilor, a instinctelor, care se opune „conștiinței încărcate"[4].

Impresiile de călătorie stau la baza *Asceticii*, iar *Ascetica* stă la baza operei *Alexis Zorba*. În *Alexis Zorba* avem același pretext al călătoriei, deși esența cărții cuprinde întrebările care îi tulbură existența lui Kazantzakis. În *Alexis Zorba* apare aceeași dihotomie ca în *Ascetica*: confruntarea spiritului dionisiac cu acela apolinic. Calitatea acestei opere constă în medierea între fragmentele meditative ale povestirii și apariția lui Zorba, a exaltării, a poftei de viață, cele mai reușite pasaje fiind acelea în care povestitorul se află în compania lui Zorba. În personajul lui Zorba întâlnim caracteristici ale personajelor din Prometeu și din Sisif, observându-se prezența mitului în construcția personajului.

Relația dintre Zorba și personajul-povestitor budist se consolidează pe fondul unor întrebări și răspunsuri. Zorba reprezintă, așa cum îl numește Florin Vasilescu, subiectul-întrebător, care îi adresează pe tot parcursul operei întrebări stăpânului, așteptând de la figura cu bază culturală posibila soluționare a dilemelor sale. Însă marele răspuns nu îl primește Zorba, ci stăpânul. De fapt, omul intuitiv este răspunsul viu al întrebărilor personajului-povestitor. Diferențele dintre cele două tipuri umane sunt rezolvate prin râs, zâmbet și ironie. Numindu-l „șoarece de bibliotecă", Zorba îl trezește pe stăpân la viață, îl convinge să-și savureze libertatea.

În eroii lui Kazantzakis se întâlnesc două spirite: dionisiac și apolinic. Spiritul dionisiac este exuberant, dominat de tumultul pasiunilor și reprezintă Orientul, pe când spiritul apolinic reprezintă calmul Greciei. Personajele sale sunt o sinteză a Orientului și a Greciei, iar simbolul acestei lupte a spiritului omului îl reprezintă imaginea omului confruntat cu Zeul Taur, care era, în Grecia antică, o divinitate însuflețită de impulsuri sălbatice. Omul trebuie să se detașeze de frică și să facă ultimul pas deasupra Abisului, având în privire aceeași bucurie a cretanilor atunci când întâmpinau taurul în arenă săvârșind jocurile lor ritualice. Doar că eroii lui Kazantzakis trăiesc într-o lume „în care Taurul a fost eliberat din subteranele puterii dionisiace, iar echilibrul Pământului este pus sub semnul întrebării, căci aspectul apolinic pare să-și fi pierdut din forță."[5]

Muzica îl ajută pe Zorba să-și dezlănțuie pasiunea, de aceea deține un santuri: „De când am învățat să cânt la santuri sunt alt om. Când sunt amărât sau când mă aflu la ananghie, cânt la santuri și mă simt mai ușor."[6] Muzica are rol curativ, dovedindu-și încă o dată superioritatea în detrimentul celorlalte arte. Zorba nu poate cânta la santuri numai atunci când are chef, e nevoie de o anumită stare pentru a putea acorda acest instrument și a crea muzică.

---

[4] Friedrich Nietzsche, *Despre genealogia morale. O scriere postumă adăugată recentei „Dincolo de bine și de rău" spre împlinire și înțelegere,* Tradusă din limba germane de Horia Stanca și Janina Ianoși. Postfață de Ion Ianoși, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1993, p. 52.

[5] Florin Vasilescu, *Scriitori printre sirene*, Editura Academia Română, București, 2006, p. 96.

[6] Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba*, Ediția a doua, În românește de Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1987, p. 14.

Muzica înseamnă libertate, și, de aceea, trebuie să fie un act de voință proprie: „Să muncesc pentru tine, asta da, cât poftești. Sunt omul tău. Dar cu santuri-ul, asta-i altă mâncare de pește. E-un animal sălbatic, are nevoie de libertate. Dacă o să-mi vină cheful, o să cânt, cânt și din gură.”[7] Zorba este un om complex, așa cum afirmă jupânul: „Sensul cuvintelor artă, dragoste, frumusețe, puritate, pasiune – acest muncitor mi-l lămurea prin cele mai simple cuvinte omenești.”[8] Stăpânul preferă ceaiul de salvie, iar Zorba, guvernat de Bacchus, optează pentru rom, pentru foc.

Influența filosofiei lui Nietzsche asupra scriitorului grec este binecunoscută: „(…) nitzscheanismul; (…) și-a exercitat influența în special în opera lui I. Zervos (1875-1944) și în lucrările pe care Nikos Kazantzakis (1883-1957) le-a publicat în tinerețe sub pseudonimul Pierre Psiloritis. Foamea intelectuală ce caracterizează generația sa găsește în Kazantzakis expresia ei cea mai tipică.”[9] Viziunea nietzscheană a omului care nu trebuie să spere sau să-și pună speranțele în această viață se conturează, mai întâi, în *Ascetica*: „Nu sper nimic. Nu mi-e frică de nimic, am scăpat și de minte și de inimă, m-am ridicat mult mai sus, sunt liber.”[10], iar, mai apoi, în vorbele stăpânului: „Dar, din când în când, mă cuprindea mila. O milă budistă, rece ca o concluzie de silogism metafizic. Milă nu numai de oameni, ci de lumea întreagă, care luptă, strigă, plânge, speră și nu vede că totul nu e decât o fantasmagonie a Neantului.”[11]

Experiența unei vieți tumultoase pare să fie o învățătură mai de seamă decât cărțile, astfel Zorba consideră că stăpânul nu poate avea păreri pentru că nu a trăit această viață: „– Ce poți să zici tu? făcu el, cântărindu-mă din priviri… După cum bănui, măria-ta n-a știut niciodată ce-i foamea, n-a ucis niciodată, n-a furat niciodată, nu s-a culcat niciodată cu muierea altuia. Ce poți să știi tu, așadar, ce e pe lumea asta? Creier de om nevinovat, carne care nu știe ce-i soarele…, șopti el cu un vădit dispreț.”[12] În ciuda tuturor suferințelor la care viața te supune, „viața merită trăită. Și nu oricum, ci cu dăruire, cu pasiune, ca permanentă celebrare a miracolului însuși al existenței omului pe pământ, ca sărbătoare dionisiacă, în muzică și dans, și nu prin cufundarea în paginile «terfeloagelor», așa cum numește uneori Zorba cărțile, cu un dispreț nedisimulat.”[13] Dansul este o formă de eliberare, este un mijloc de manifestare a lui Dionysos prin care omul se eliberează de povara materiei. Dansul înseamnă delir, frenezie, fiind „un ritual care celebrează viața”[14]. Neputința lui Zorba de a se exprima în cuvinte vine din imposibilitatea de a transmite prin lexeme acel ritm lăuntric care se poate manifesta doar prin dans și care se dorește în comuniune cu ritmul cosmic. Prin dansul lui sălbatic și disperat, transformă suferința în extaz, se eliberează de frică. Dorința autorului „de a preface moartea în dans”[15] se concretizează prin ilustrarea copiei după o piatră de mormânt antic, aflată lângă patul lui Zorba, în care apare un luptător a cărui acțiune nu poate fi definită: nu este clar dacă dansează sau moare.

Zorba îl întreabă pe stăpân de ce pentru a obține libertatea este nevoie de crimă și război, și, mai ales, de ce Dumnezeu permite aceste mârșăvii, punându-l în dificultate: „Sau ceea ce numim noi Dumnezeu nu există; sau ceea ce numim crime și nelegiuiri e necesar

---

[7] *Ibidem*, p. 17.
[8] *Ibidem*, p. 15.
[9] C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*, În românește de Mihai Vasiliu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 505.
[10] Nikos Kazantzakis, *Ascetica. Salvatores Dei*, Versiune românească de Alexandra Medrea-Danciu, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1993, p. 31.
[11] *Idem, Alexis Zorba, ed. cit.*, p. 18-19.
[12] *Ibidem*, p. 24.
[13] Rodica Grigore, *În oglinda literaturii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011, p. 211.
[14] Alexandra Medrea, *Traducând pe Nikos Kazantzakis*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006, p. 168.
[15] Nikos Kazantzakis, *Raport către El Greco*, Editura Univers, București, 1986, p. 460.

luptei și eliberării omenirii…”[16] Kazantzakis consideră religia opiu pentru popor, o influență, bineînțeles, nietzscheană. Zorba îl face pe stăpân să mediteze asupra conceptului de libertate: „Asta-i libertatea, gândeam eu. Să ai o pasiune, să aduni grămadă monedele de aur și, deodată, să-ți învingi pasiunea și să-ți azvârli comoara în cele patru vânturi. Să te eliberezi de-o pasiune pentru a te supune alteia, mai nobilă. Dar nu cumva e și asta tot o formă de sclavie? Să te sacrifici pentru o idee, pentru neamul tău, pentru Dumnezeu? Sau, cu cât stăpânul se plasează mai la înălțime, cu-atât funia sclavului se lungește? Ar putea atunci să se zbenguie și să zburde pe-o arenă mai încăpătoare și să moară fără a da de funie. Asta se numește așadar libertate?”[17] Observăm și la Kazantzakis ideea vieții ca scenă: „văzând, înseamnă că am colaborat și eu la opera pe care-o joc pe scena lui Dumnezeu”[18]. Pe lângă această perspectivă a vieții ca teatru, se mai poate remarca credința conform căreia viața este un vis. Problematicii libertății, Kazantzakis încearcă să-i găsească o formulă de rezolvare, iar numeroasele sale premise sunt puse pe buzele diverselor personaje, astfel că, o teorie conform căreia libertatea poate fi obținută doar prin acceptarea puterii lui Dumnezeu, care nu a fost perceput până acum corect, este distribuită jupânului care intră în vorbă cu o tânără la o expoziție a operelor lui Rodin: „− Dar dacă numai supunându-te mâinii de bronz ești liber? Dar dacă cuvântul «Dumnezeu» n-are înțelesul comun pe care i-l dă mulțimea?”[19] Zorba și-l închipuie pe Dumnezeu într-o manieră comică cu un burete în mână pentru a șterge păcatele tuturor și a putea trimite toți oamenii în rai: „mi-l închipui pe Dumnezeu ca pe mine. Doar că mai mare, mai puternic, mai într-o ureche. Și pe deasupra, nemuritor. Șade în tihnă pe blănițe moi de miel, și baraca lui e cerul. Nu e din bidoane vechi de benzină, ca a noastră, ci din nori.”[20]

Apa cu unduirile ei face sufletul să se miște în acord cu ritmurile vieții universale: „M-am vârât între stânci, cuibărit ca un pescăruș într-o nișă, și am privit marea. Îmi simțeam trupul plin de vigoare, proaspăt, supus. Iar sufletul, urmărind valul, devenea val, supunându-se și el, fără să mai reziste, ritmului mării.”[21]

Concepția lui Kazantzakis despre viață este aceeași, indiferent de calea de străbătut aleasă, fie că individul acționează de parcă moartea nu ar exista, fie că acționează cu gândul la moarte în orice clipă a vieții sale: „«Eu, fiule, mă port de parcă n-o să mor niciodată». Și i-am răspuns: «Eu mă port de parcă aș muri în fiece clipă.»”[22] Zorba, omul exuberant, afirmă: „nu există Dumnezeu, nu există Diavol (…) Trăiască viața, ducă-se pe pustii moartea!...”[23]

Una dintre diferențele însemnate dintre omul intuitiv și cel rațional este că primul știe să se bucure de tot ceea ce viața aceasta lumească îi oferă: „Zorba vede în fiecare zi toate lucrurile pentru prima oară.”[24], se minunează de orice obiect sau proces pe care omul rațional îl trece cu vederea ca pe un dat. Realizarea vinului i se pare o adevărată minune deoarece îl consideră un stimul pentru suflet. Bacchus conferă porniri sălbatice, o descărcare a energiilor interioare: „Vorbeam despre lucruri veșnice: cereale, viță de vie, ploaie.”[25] Cerealele sunt simbolul Pământului, al fertilității, care este asociat apei, picăturilor de ploaie, care fac legătura dintre cer și pământ, și fac posibil rodul: „Simțeam cerul și pământul împerechindu-se ca în epocile primitive, când se uneau ca un bărbat și o femeie și făceau copii.”[26] Ploaia

[16] Nikos Kazantzakis, *Alexis Zorba, ed. cit.,* p. 25.
[17] *Ibidem,* p. 26-27.
[18] *Ibidem,* p. 95.
[19] *Ibidem,* p. 52.
[20] *Ibidem,* p. 109.
[21] *Ibidem,* p. 36.
[22] *Ibidem,* p. 38.
[23] *Ibidem,* p. 45.
[24] *Ibidem,* p. 55.
[25] *Ibidem,* p. 61.
[26] *Ibidem,* p. 69.

stârnește suferință în sufletul omului, dar tristețea nu este numai una individuală, cauzată de amintiri sau de persoane pierdute, ci este rezultatul unei dureri adânci a pământului înmuiat de apă.

Kazantzakis preia concepția nietzscheană a superiorității omului puternic în detrimentul omului slab, nu admite egalitatea și drepturile umane ale omului, considerând ființa o brută care de îndată ce simte duioșia altuia față de el, îl devorează, astfel că Zorba consideră interesul și mila stăpânului față de muncitori un act de slăbiciune și îl critică, sfătuindu-l: „Când patronul e sever, muncitorii se tem de el, îl respectă și-și văd de treabă. Când patronul e slab, îl iau în băşcălie și se culcă pe-o ureche."[27] Stăpânul crede în om, Zorba însă refuză acest lucru deoarece aceasta implică încrederea în bine și rău, în Dumnezeu și Satana, iar omul nietzschean refuză credința în orice. Așadar, lumea sa are durabilitatea vieții sale terestre. Neconcordanța dintre minte și suflet se concretizează astfel prin faptul că stăpânul este de acord cu afirmațiile lui Zorba, dar dorește să reziste și să facă posibilă înălțarea spirituală.

Un alt motiv pentru care Zorba nu consideră benefică luminarea poporului prin acordarea de drepturi egale femeilor și bărbaților, intenționată de stăpân, este zdruncinarea unității familiilor care au trăit întreaga viață astfel: femeia supusă bărbatului, bărbatul, manifestând un comportament brutal, atât față de soție, cât și față de animale și tot ceea ce-l înconjoară: „Dacă le deschizi ochii, ce-o să vadă? Mizeria în care trăiesc! Lasă-i încolo să viseze mai departe!"[28] Zorba este de părere că atunci când dorești să zgudui o lume din temelii, este necesar să oferi omenirii neapărat o lume mai bună, ceva în schimb, însă stăpânul nu poate avea certitudinea viitorului, numai trecutul putându-se baza pe concret.

Viziunea creștină reiese din povestirea lui moș Anagnosti, bătrânul satului. Maica Precistă ajuta femeile să nască, dacă își lepădau credința păgână și i se închinau. De asemenea, săvârșea minuni și pedepea copiii celor care o huleau. Conform credinței creștine, copiii poartă păcatele părinților, astfel că moș Anagnosti este surd de o ureche pentru că tatăl său, intrigat de faptul că Maica nu îi vine în ajutor soției sale în clipa nașterii, îi vorbește necuviincios.

Oamenii aleși, cum este Zorba, refuză integrarea în turme: „Ești ca un leu, să spunem, sau ca un lup. Animalele astea nu se poartă niciodată ca oile sau ca măgarii, nu se abat niciodată de pe făgașul firii lor."[29] Banii sunt, pentru Zorba, aripi cu care poate călători și care îi permit să trăiască diverse aventuri. Stăpânul se metamorfozează din „șoarece de bibliotecă" în „cârtiță" cu ajutorul lui Zorba care îl învață tainele galeriilor din interiorul pământului.

În concluzie, punctul de întâlnire între Zorba și jupân este un plan superior, în care fiecare ajunge prin mijloace proprii: Zorba prin liberul arbitru, prin exuberanță, iar jupânul pe calea ascezei buddhiste, idealul amândurora fiind, însă, același: libertatea absolută.

BIBLIOGRAPHY

- Kazantzakis, Nikos, *Raport către El Greco*, Editura Univers, București, 1986
- *Idem*, *Alexis Zorba*, Ediția a doua, În românește de Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1987
- *Idem*, *Ascetica, Salvatores Dei*, Versiune românească de Alexandra Medrea-Danciu, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1993

[27] *Ibidem*, p. 57.
[28] *Ibidem*, p. 65.
[29] *Ibidem*, p. 73.

I. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

- Grigore, Rodica, *Măști, caligrafie, literatură*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2011
- *Idem, În oglinda literaturii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011
- Kazantzakis, Eleni N., *Neîmpăcatul*, Biografia lui Nikos Kazantzakis prezentată prin scrisori inedite, carnete şi texte, Traducere, prefață și note de Polixenia Karambi, Editura Univers, București, 1981
- Medrea, Alexandra, *Traducând pe Nikos Kazantzakis*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006
- Nietzsche, Friedrich, *Despre genealogia moralei. O scriere postumă adăugată recentei „Dincolo de bine şi de rău" spre împlinire şi înţelegere*. Traducere din limba germană de Horia Stanca și Janina Ianoși. Postfață de Ion Ianoși, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1993
- *Idem, Așa grăit-a Zarathustra*, Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Augustin Doinaș, Ediția a doua, Editura Humanitas, București, 1994
- Vasilescu, Florin, *Scriitori printre sirene*, Editura Academia Română, București, 2006

II. ISTORII:

- Dimaras, C. Th., *Istoria literaturii neogreceşti*, În românește de Mihai Vasiliu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968

WILLINGNESS – AN ARCHETYPAL DIMENSION OF WOMEN AND ITS REPRESENTATION IN THE ROMANIAN PROSE OF THE NINETEENTH CENTURY

Mădălina Florina Pop
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: This work aims to illustrate the various approaches on the position of women in the society in nineteenth century by analyzing valuable works from the Romanian literature starting from the context and character building techniques, and finally establishing some social archetypes. The purpose of the following analysis is to highlight the image of strong and independent female literary characters by presenting all the aspects of their moral strength, be it while they undertake extreme actions or while they make patronizing gestures and overwhelming decisions, or even in the moments when they act gently.

Keywords: archetype, image, willingness, female characters, determination

Până în secolul al XIX-lea, femeile au avut un loc marginal, neavând acces la cultură sau la domnie, ele au trăit în umbra bărbaților. Acestea erau menționate doar când se căsătoreau sau când bărbatul dispunea de destinul lor, ca victime ale voinței masculine. Ele au trăit, de asemenea, multe secole supuse necondiționat părinților, în interioare strâmte, cu gratii la ferestre, având în companie tot femei, împărțindu-se între gospodărie și biserică.

Prezentul studiu reprezintă o reflecție asupra istoriei psiho-sociale și literare a femeii care a trăit în a doua jumătate secolului al XIX-lea așa cum se manifestă și cum este percepută ori imaginată în operele scriitorilor români: Alexandru Odobescu în nuvela „Doamna Chiajna” și Ioan Slavici în romanul „Mara”. Am pornit de la premisa că locul, rolul și modul de manifestare al femeii în societate, dar și modalitățile și felul în care femeia se percepe pe sine reprezintă transformările considerabile realizate într-un timp scurt – în globalitatea unui context social.

Totodată, în cazul unei istorii a personajului feminin, importante sunt tipologiile determinate de specificul fiecărei epoci și de psihologia fiecărui autor. Realizată cu o artă desăvârșită și într-un mod ce topește termenii dialogului dialectal, proporția de afecțiune maternă se identifică cu zgârcenia, hotărârea bărbătească și sentimentul slăbiciunii femeiești. Printre cele mai tradiționale prezențe feminine din operele secolului XIX, regăsim ipostaza văduvei, pusă în fața unor provocări, printre care cea mai reprezentativă și totodată cea mai dificil de îndeplinit este aceea a asumării conducerii familiei.

Ca personaj literar, doamna Chiajna relevă o dimensiune a feminității de neimaginat până atunci. Odobescu folosește determinative care sugerează ceva rece, viril și puternic. Glasul și privirea ei sunt „oțelite”. Prezența ei rigidă, întunecată, neînduplecată, vocea îi sună glacial, iar ființa ei drapată în negru. E falnică, „fără sfială”, merge „cu pas apăsat”, apucă sabia „cu mâna vârtoasă” și inspiră teamă: „Îndată apoi, călcând cu pas sigur și apăsat, venea văduva răposatului, Doamna Chiajna, pe al cărui chip, în veci încruntat, nimeni nu putea dovedi păsurile inimii sale; părul ei începuse a cărunți, dar trupul său era nalt, portul ei drept și falnic, ochirea-i strașnică și hotărâtă: capu-i căta mândru în sus fără grijă și fără sfială.”[1]

După moartea soțului devine un mare om politic, deoarece în anii de domnie ai acestuia a fost relativ „liniștită politic”. Noua ipostază a personajului va aduce o schimbare bruscă a statutului și va duce la cea mai reprezentativă și totodată cea mai dificilă provocare, aceea a asumării rolului de conducere al familiei. Deși Petru cel Tânăr urcă pe tron, ea este cea care va domni, deoarece fiul său minor și bolnăvicios avea 13 ani. Va duce o diplomație destul de activă, fire aprigă și

[1] Alexandru Odobescu, *Doamna Chiajna*, Editura Cartex 2000, București, 2008, p. 30.

dominatoare a condus efectiv armata pe câmpul bătăliei: „Tot neamul domnesc, cu ce boieri mai avea pe-mprejuru-i, fugi la Giurgiu, și, de acolo, însăși Doamna trecu Dunărea ca să ceară ajutor de la pașa din Rusciuc. Adunându-și apoi toate puterile pământene, și roșiorii, și ferentarii, și lefegiii, și toate crucile de pedestrași, sprijinită, pre de altă parte, de spahii turcești, Chiajna, în fruntea oștirii sale, apucă drumul înapoi către București, risipind groază înainte-i numai prin gloata năprasnicei sale ordii."[2]

Consternați de forța și curajul văduvei, femeia dominatoare îi înfruntă pe boierii rebeli, încă din prima parte a nuvelei: „Chiajna singură se răpezi către cutezătorii tineri și cu ochirea-i fulgerătoare îi opri în loc: – În lături, mârșavilor! strigă ea cu glas puternic. Asta vă e, biet, vitejia, nerușinați păgâni ce necinstiți un mormânt?! Spuneți, ce știți mai mult a face, mișeilor, uneltitori de rele, iscoditori de dezbinări, ce priviți de sub ogheal păsul țării și alergați, ca dulăii, la pradă?! Ce?! Oare socotit-ați voi că, unde e răposat Ciobanul, o să rămână turma cu ghearele voastre, ca să jefuiți după cum vă place? Hei! Măre băieți, mai va până atunci! Mircea s-a dus, dar fiul său a rămas, și Chiajna îi e mumă și va ști să-l apere de voi!"[3]

Nimic nu este feminin, cu excepția veșmintelor în această făptură poruncitoare și tenebroasă, care domină atât fizic, cât și moral celelalte personaje, reducându-le la un rol de figurație ștearsă. Văduva Chiajna, dură ca un cavaler îmbracă cămașa de zale și încalecă bărbătește, intrând în bătălie în locul „coconilor ei necopți și temători": „Chiajna, încălecată bărbătește și purtând zale de piept și-un hanger în mână, străbătea rândurile, îmbărbăta pe români cu vorbe lingușitoare, pe turci cu bogate făgăduieli, și le însufla tuturor aspra sa voinicie. Ostașii, minunați și îmbiați de înverșunata vitejie a acelei zdravene muieri ce le striga și le da pildă ca să lovească pre vrăjmași, deteră năvală, trecură într-o clipă micul pârâu și, printr-o crâncenă măcelărie, zdrobiră cu desăvârșire mica oaste boierească."[4]

Pentru a stăpâni, Chiajna își folosește copiii. Ancuța, fiica ei nu poate ca orice femeie a perioadei sale să se supună. Victima absolută a voinței altora, singurul scop de a trăi al Ancuței este acela de a iubi. În schimb, mama ei există pentru a domni, prin mijlocirea fiilor ei.

Fără inteligență, voința n-ar izbuti deoarece Chiajna cunoaște lumea. Știe că solia nu poate totul dacă nu este ajutată de o politică abilă, de o teroare bine întreținută, de punga cu bani, de campaniile din țară. Totodată, își asigură cei mai credincioși și eficienți slujitori, prin care convinge și plătește pe cine trebuie la Înalta Poartă: „Din felul acesta era junele moștenitor al lui Mircea, Pătru Șchiopul; anii săi tineri, mintea-i îndărătnică, cu greu i-ar fi păstrat scaunul domniei, de n-ar fi stat la mijloc mumă-sa, Doamna Chiajna, muiere capeșă și dăunoasă, care știu să doboare cu armele împotrivirea românilor și să cumpere cu bani bunăvoința Porții."[5]

Emanând forță, neîndurare, hotărâre și încruntare, prezența ei pare să schimbe până și clima, totul e amenințare. În jurul ei e întuneric și frig, neliniște și teamă. Nimeni nu cutează să-i stea împotrivă. Neînfricata Chiajna nu se sperie de gloata „năprasnică", de slujitori și boieri, deși ultimele zile îi erau măcinate de presentimente funeste și bănuieli.

Fără să abdice la mândria ei imperială, ea moare ca un bărbat, iar acest aspect forțează admirația. Cu toate acestea, ultimele ei cuvinte, rostite o dată cu sângele agoniei, aparțin mamei, nu stăpânei. Ea nu și-a iertat fiica, deoarece pentru ea fetele nu înseamnă nimic și pentru că ea nu poate ierta încălcarea voinței sale. Totuși, ultimul gând e destinat băieților, fiindcă prin ei și-a împlinit obsesia puterii: „...Domnii! feciorii mei!..."[6].

Personaj memorabil, înzestrat cu abilitate și voință, doritoare de putere, fiecare în societatea în care se naște, alături de munteanca Chiajna, ardeleanca Mara ilustrează ipostaza femeii puternice și doritoare de putere.

Preocupat în special de crearea unui destin puternic, capabil să se educe pe sine și comunitatea, Slavici configurează prin intermediul Marei un destin ordonator, dominant.

[2] *Ibidem,* p. 34.
[3] *Ibidem,* p. 32.
[4] *Ibidem,* p. 35.
[5] *Ibidem,* p.36.
[6] *Ibidem,* p. 66.

Conturarea unui personaj instituit cu puterea destinului, cu voință de excepție, duce la trăirea in *gloriam*, prin atingerea perfecțiunii. Prin intermediul personajului Mara identificăm excesul de voință, educarea prin sine a omului care atinge voința paradoxală, aceea de a-și suprima însăși voința: „Personajele lui Slavici sunt ringuri de înfruntare între voința de a fi și voința morală. Lungul demers al experimentărilor morale pe care le parcurge romanul tinde tocmai spre o fază finală în care voința rațională să devină regentă asupra voinței iraționale."[7] Având un gust aproape înnăscut pentru putere, Mara se construiește pe sine de la autosugestie până la convingere: „Mara e asemenea arborelui vieții, e viața însăși, pătimașă, puternică, rea, lacomă, generoasă, vorace și darnică, animată de tensiunile cele mai obscure, dar și îndrumată de elanurile cele mai nobile; neiertătoare aspră, severă și blândă."[8]

Întreprinzătoare, aprigă și ambițioasă, Mara reprezintă tipul femeii mature de peste munți și în genere al văduvei: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc."[9] Chiar dacă condiția ei de văduvă este considerată în epocă defavorizată, Mara, o ardeleancă mare, spătoasă, greoaie, cu obrajii arși de vânt și soare este o femeie singură căreia i-a murit bărbatul: „muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt"[10], lăsând-o cu doi copii „sărăcuții mamei". În pofida condiției sale de văduvă printr-o rațiune în fond altruistă, Mara realizează cu tenacitate, răbdare și forță, o considerabilă avere: „Biruitoare, văduva devine o femeie onorabilă, prin bogăție, dar și prin exemplul pe care chiverniseala ei îl oferă altora."[11]

Ea înțelege că cea mai accesibilă cale spre putere este aceea a banului. Fascinată de puterea banilor, de seducția pe care o poate exercita asupra altora și de posibilitățile pe care le întrezărește îndărătul lor, Mara nu vede în bani decât o valoare pentru sine, ci nu una în sine. Având bani, are siguranța că oricând va putea domina pe alții: „Banul, dragu mamei,... e mare putere, el deschide toate ușile și strică toate legile, iar tu ai bani, destui bani, mulți bani! Nu ești tu orișicine!"[12] Ea consideră că oamenii cu mulți bani au un statut superior oamenilor cu multă carte. Astfel, prin forța secretă de a supune și de a umili, banul impune evlavia și respectul, fiind scop în fața căruia riposta se transformă în resemnare, iar simțul comun în dogmă.

Disimulată și puternică, Mara învață repede și înțelege ușor. Cu o mare dorință de câștig și un simț al afacerilor foarte bărbătesc, în ființa Mara nu există nimic feminin, e certăreață, soioasă, nepieptănată, lipsită de grație: „Nu-i vorba, tot Mara cea veche era, tot soioasă, tot nepieptănată, și nici că i-ar fi șezut bine altfel. Vorbea însă mai apăsat, se certa mai puțin, călca mai rar și se ținea mai drept decât odinioară. Se simte omul care are și-l vezi cât de colo pe cel ce se simte."[13]

Singura ei bucurie este de a aduna pentru copiii ei bani, deci putere: „Apoi, după ce a mai băut și o ulcică de apă bună, ea scoate săculețul, ca să facă socoteala. Niciodată însă ea n-o face numai pentru ziua trecută, ci pentru toată viața. Scăzând dobânda din capete, ea pune la o parte banii pentru ziua de mâine, se duce la căpătâiul patului și aduce cei trei ciorapi: unul pentru zilele de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică. Nu e chip să treacă zi fără ca ea să pună să fie și măcar numai câte un creițar în fiecare din cei trei ciorapi; mai bucuros se împrumută pentru ziua de mâine."[14]

Pentru personajul feminin, banul este singurul criteriu de diferențiere, fiindcă Dumnezeu „nu face deosebire între oameni", iar abaterile față de divinitate au același sens cu abdicarea de la propria-i voință. Ea are încredere într-un Dumnezeu binevoitor și patern, doar banii și copiii îi aduc lacrimi de înduioșare în ochii acestei femei cu voință și personalitate. Relația cu Dumnezeu are la bază o credință echilibrată, amestecată în unele momente cu scepticism. Aspirând la o orgolioasă

[7] Magdalena Popescu, *Slavici*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 220.
[8] *Ibidem*, p. 251.
[9] Ioan Slavici, *Mara*, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010, p. 33.
[10] *Ibidem*, p. 33.
[11] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol I, Editura Minerva, București, 1980, p. 129.
[12] Ioan Slavici, *Op. cit.*, p. 33.
[13] *Ibidem*, p. 34.
[14] *Ibidem*, p. 35.

identificare cu destinul rezultate din ambiții, Mara își arogă chiar puteri premonitorii, chiar dacă totul este pus pe seama atotputernicului.

Cu un instinct negustoresc sigur, femeia știe foarte bine a socoti, chiar și fără școală. Pentru arenzi profitabile, Mara se asociază cu cine trebuie, exploatând cu abilitate orice situație, neratând vreo oportunitate, face avere pentru ea și copiii ei, sub aparența unei sărăcii ostentative. Acționează discret în afacerile ei comerciale: „dar lucrul cel mai mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce la Radna ceea ce nu găsește la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova. Lucrul de căpetenie e pentru dânsa ca să nu mai aducă ce a dus și ce a dus și vinde mai bucuros cu câștig puțin decât ca să-i „clocească" marfa."[15]

Mara nu are nevoie de protecția unei rude de sex masculin, deoarece își găsește parteneri de afaceri care să-i ofere siguranță, pe care nu-i scapă din ochi. Casa neînzestrată și murdară asigură oamenii de starea ei precară, în timp ce își crește economiile plângându-se sonor de sărăcia ei și a copiilor.

Caracter puternic, Mara este tipologia feminină care va răzbi prin autoritate prin valurile dure ale unei vieți aspre. Circumstanțele în care Slavici o plasează îi dau putere acestei eroine, actuală într-o societate de tip modernist. Patima autorității vizează atât raporturile materne, cât și cu cei din sat. Autoritatea și violența de care dă dovadă ies la suprafață atunci când nu i se respectă cuvântul, căci tot ce nu este conform planului atrage „mânia lui Dumnezeu", astfel nu ezită o diferență prea mare între propria-i voință și cea divină. Manifestându-se față de copii ca un ocrotitor abstract, Mara și-a atribuit și rolul tatălui, dar și pe cel al divinității. Având rolul de *pater familias*, Mara este în fond o autoritate ce trebuie venerată și din al cărui cuvânt nu trebuie să iasă nimeni.

Dat afară din școală fiindcă era leneș, neascultător, harțăgos, discriminarea aplicată lui Trică îi provoacă Marei o revoltă, prin care se simte ea însăși afectată, însă nu se pierde în lamentații, deoarece îi apare și soluția salvatoare: „Lasă dragul mamei, – grăi dânsa în cele din urmă, îndârjită – căci am să te dau la o altă școală mai bună! Am să te scot om, om de carte, om de frunte, ca să nu mai fii ca tatăl tău și ca mama ta, ci să stea ei și copiii lor în fața ta cum stăm noi în fața lor! Eu pot, eu am, urmă ea avântată, mi-a dat Dumnezeu și are să-mi mai deie fiindcă el nu face deosebiri între oameni!"[16]

Mascând o abilitate rară și o subtilitate greu sesizabilă, Mara se deghizează într-o persoană naivă, chiar „proastă" cum afirmă ea însăși. Prin câștigarea încrederii în propriile-i forțe, autoritatea Marei ia proporții, se extinde. Recurgând la șantajul aluziv, o determina pe maica Aegidia să suporte o parte din cheltuielile Persidei, deși are cu ce plăti educația.

Între mamă și fiică are loc un dialog de o rară finețe psihologică, atunci când încearcă să o abată pe fiică de la gândul compromițător al legăturii cu fiul măcelarului, în care ambiguitatea Marei o derutează până la umilință.

Pentru ea adevărata „bucurie a vieții" este triumful în fața lumii și a copiilor. Pentru Trică și Persida cuvântul Marei devine criteriu, aceștia se tem de ea deoarece o simt ca fiind rațiunea ultimă a lumii, forța vitală. Trică întrevede o încredere absolută: „Eu – zise Trică râzând – nu cred că poate cineva să-nșele pe mama", Persida manifestă un fel de supunere: „Nu mă ispitiți – șoptii ea încet că sunt slabă și Dumnezeu vede și ceartă! Nu! – urmă apoi – mai presus de mama mea e numai Dumnezeu și numai lui mă pot da fără voința ei."[17] Puterea de a-i ierta și a-i admira pe „sărăcuții" ei, chiar și atunci când crede că greșesc, îi conferă o noblețe, generozitate și căldură care salvează imaginea femeii parvenite.

Determinată să lupte cu greutățile vieții, nu acceptă să-și plângă de milă sau să fie compătimită de alții, ci alege să fie victorioasă: „când simte greul vieți, Mara nu plânge, ci sparge oale ori răstoarnă mese și coșuri. Ea își dă însă seama cât a avut când a rămas văduvă, cât are acum

[15] *Ibidem*, p. 34.
[16] *Ibidem*, p. 47.
[17] *Ibidem*, p. 195.

și cât o să aibă odată”[18]. Mara vrea să demonstreze că poate izbuti, fiind exemplul de femeie care își depășește condiția în perioada în care trăiește.

Mulțumită de bunul mers al lucrurilor, Mara va deveni spre sfârșitul romanului o femeie aproape fericită, prin simțul său practic la care se adaugă un orgoliu exacerbat al voinței. Împăcarea Persidei cu Natl îi va aduce împlinirea Marei: „Mulțumită, voioasă, omenește fericită nu era decât Mara, care le uitase toate și se pierduse cu desăvârșire în clipa de acum.”[19] Mara trăiește libertatea absolută care este în egală măsură inhibată și seducătoare, fiindcă nu suportă umilința vrea să impună reversul.

Slavici este întemeietorul personajului „rotund care are capacitatea de a ne surprinde într-un mod convingător și ale cărui reacții imprevizibile țin de imprevizibilitatea vieții.”[20] Astfel, personajele feminine din prozele secolului al XIX-lea reprezintă o realitate în care se întrevede un personaj complex, care ia act atât de propria subiectivitate, cât și a Celuilalt.[21]

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1998

Forster, E. M., *Aspecte ale romanului*, E.P.L., București, 1968

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, vol I, Editura Minerva, București, 1980

Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române,* Editura Minerva, București, 1991

Odobescu, Alexandru, *Doamna Chiajna*, Editura Cartex 2000, București, 2008

Popescu, Magdalena, *Slavici*, Editura Cartea Românească, București, 1977

Popovici, Vasile, *Lumea personajului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1977

Slavici, Ioan, *Mara*, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010

Streinu, Vladimir, *Clasicii noștri*, Editura tineretului, București, 1969

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Casa de editură Litera, Chișinău, 1997

[18] *Ibidem*, p. 35.
[19] *Ibidem*, p. 293.
[20] E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, E.P.L., București, 1968, p. 83.
[21] Vasile Popovici, *Lumea personajului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1977, p. 54.

ASPECTS OF STYLE ORALITY IN LIVIU REBREANU'S SHORT STORIES

Mariana Matei (Buciu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract:The article aims at defining orality, identifying its features and the types of orality - standard and substandard. Orality in literature is a particular quality of the style of a belletristic work, ie to seem spoken, giving the writing a spontaneous and lively character, direct and emotional, natural and unpretentious. It is emphasized that the oral style does not represent a faithful transcription of oral communication, but a suggestion, a mimesis of it, based on a careful selection of its specific characteristics. As a result of the author's intention to enhance the impression of authenticity of the narrative discourse and to individualize the characters, the orality of the style consists in stylizing the elements of spoken language, in the sense of reinterpreting them, in order to understand the message of a work, the way of being and communicating of the characters pertaining to a certain social environment. Our analysis covers a well-known short story of the realistic, objective type written by Liviu Rebreanu, in order to identify the linguistic marks of the orality of the style. Although the novelist's style is considered gray, with predominantly colourless phrases, orality is one of the factors that provide the colour of authenticity.

Keywords : orality, spoken language, substandard, stylization, authenticity.

Parafrazând afirmația biblică ,,La început a fost Cuvântul", putem spune că, deși la început a fost vorbirea, primele cercetări lingvistice au fost îndreptate asupra scrierii. Atenția lingviștilor a fost orientată inițial asupra limbii scrise, **limba vorbită** fiind considerată o zonă periferică de interes pentru aceștia, până pe la începutul secolului al XX-lea. Cercetătoarea Margareta Manu Magda explică această predilecție inițială a lingviștilor pentru limba scrisă în detrimentul limbii vorbite, astfel: „Neglijarea aspectului vorbit al limbii s-a datorat faptului că exprimarea orală se înfăţişează ca un ansamblu eterogen (prezentând numeroase variante) şi instabil (în continuă modificare), limba vorbită constituind terenul de manifestare a majorităţii structurilor inovative, al dinamicii limbii"[1], spre deosebire de textul scris care oferă o imagine de stabilitate și de unitate. Pentru lingvistica modernă, însă, limbajul oral constituie o adevărată provocare, fiind studiat din perspectivă interdisciplinară: istoria limbii, știința comunicării, dialectologie, sociolingvistică, psiholingvistică, pragmatică, stilistică, lingvistică integralistă.

Primii care au redescoperit calea spre cercetarea limbii vorbite au fost comparatiștii, care au adus în discuție imaginea fonetică a limbajului. La începutul secolului al XX-lea, stilul este analizat în strânsă legătură cu vorbirea, ca fenomen de limbaj. Ferdinand de Saussure a fost cel care a adus în orizontul cercetării lingvistice termeni precum *limbă* (langue) și *vorbire* (parole). Pentru el limba este o instituție socială formată dintr-un sistem de semne și o sumă de convenții și reguli de combinare a acestora care conduc la practicarea ei prin vorbirea individuală[2]. În ceea ce privește domeniul stilistic, s-au conturat două discipline: *stilistica lingvistică* și *stilistica literară*. Cea care ne interesează în cercetarea noastră despre oralitate este stilistica lingvistică. Georgeta Corniță în cartea intitulată ,,Manual de lingvistică"(1995) subliniază rolul de întemeietor al stilisticii lingvistice al lui Charles Bally (*Traité de stylistique française*, 1909). El este primul cercetător al oralității și al stilisticii expresive care și-a formulat ideile pornind de lucrările lui Aristotel (*Retorica* și *Poetica*). Bally consideră că ,,obiectul stilisticii îl constituie mijloacele de expresie ale vorbirii unei comunități lingvistice, din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică exprimarea faptelor de sensibilitate prin limbaj și acțiunea faptelor de limbă asupra sensibilității".[3] Aceeași Georgeta Corniță subliniază contribuțiile remarcabile ale lui Benedeto Croce, Karl Vossler, Leo

[1] Manu Magda, Margareta, *Limba română vorbită*, în *Gramatica limbii române*, vol. II, *Enunţul*, București, Editura Academiei Române, 2005, p.829.
[2] Constantin Milaș, *Introducere în stilistica oralității*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p.25
[3] Apud Georgeta Corniță, *Manual de stilistică*, Baia Mare, Editura Umbria, 1995, p. 8-9

Spitzer și ale altor lingviști celebri în analiza limbajului. Benedeto Croce (*Estetica*, 1912) consideră că lingvistica e parte a esteticii. Termeni precum *estetic, uzual și social* nu mai sunt diferențiați. Vossler crede că stilistica literară are ca obiect de studiu expresia în forme lingvistice considerate ca artă, pornind de la ideea lui Benedeto Croce că arta este intuiție identificându-se cu expresia prin care se manifestă, iar expresia este de fapt limba.[4] Leo Spitzer se situează între Charles Bally și Vossler, adică aplică principiile lui Bally și la limba scrisă. Acceptă spre deosebire de Bally că și limba vorbită are calități estetice, oricât de spontană ar fi ea[5]. *Scoala structuralistă de la Praga*, al cărei reprezentant de seamă este Roman Jakobson (*Essais de lingvistique generale,* 1963) opune cele două limbaje poetic și uzual, subliniind ideea că limbajul poetic este într-o permanentă tendință de actualizare a virtuților sale expresive, pe când cel uzual dispune numai de unități dependente și cu tendință de automatizare.[6] O contribuție deosebită în domeniul cercetării limbajului are Eugen Coșeriu, lingvistul român de talie internațională (*Omul și limbajul său*, 1977). El vine cu o altă perspectivă în cercetarea lingvistică, *lingvistica integratoare*. În viziunea lui Coșeriu, limbajul înseamnă și alteritate, devenind o „expresie a intersubiectivității", adică o conștiință creatoare de limbaj ce se deschide spre alte conștiințe.[7]

În cultura românească, stilistica lingvistică a cunoscut două orientări fundamentale, care în viziunea lui Mircea Borcilă sunt „complementare"[8]: *stilistica expresivității* în tradiție estetico-filosofică susținută de Ștefan Munteanu și ***stilistica funcțională*** cu rădăcini în sociolingvistică. Ion Coteanu (*Stilistica funcțională a limbii române*, I, 1985) consideră că stilistica funcțională este „studiul limbii în acțiune adică totalitatea deprinderilor verbale ale unei comunități lingvistice constituite istoric."[9] L*imbajul vorbit* fusese analizat dintru începuturi ca atribut al stilisticii și caracterizat prin afectivitate, emoție spontană și prin care erau exprimate sentimente și nu idei sau concepte, asemenea limbii literare scrise, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea românesc. Alexandru Niculescu arăta că încă din secolul al XIX-lea în literatura română scrisă au fost identificate aspecte ale limbii vorbite din diferite medii sociale, respectiv termeni populari sau argotici, adică fapte de limbă ce nu cunoscuseră până atunci „demnitatea de a fi parte a unei opere literare."[10] Ion Gheție subliniază faptul că „nu toate fenomenele limbii vorbite pătrund în limba scrisă". Cu alte cuvinte nu toate pot deveni mărci ale oralității stilului unui scriitor. Nu existau variante literare vorbite înainte de sec al XIX-lea, „între vorbirea populară și cea a oamenilor culți nu exista nicio diferență."[11] Ovid Densusianu și Alexandru Rosetti, Eugen Lovinescu, Liviu Rusu sau Lucian Blaga au scris despre funcția sugestivă a limbajului. Iorgu Iordan, mergând pe linia lui Bally subliniază ideea că „limba vorbită este mai spontană și mai bogată în cuvinte expresive", ca mărci ale afectivității.[12] Alți lingviști precum Gheorghe Bulgăr, Dumitru Irimia, Mihaela Mancaș, Paula Diaconescu, Elena Dragoș, Solomon Marcus, Tatiana Slama Cazacu, Sanda Galopența-Eretescu, Carmen Vlad, Magdalena Vulpe, Margareta Manu Magda, Liliana Ionescu- Ruxăndoiu, Cristinel Munteanu, Irina Condrea etc. au scris, de asemenea, studii despre limba vorbită și despre stilistica limbajului oral.

Conceptul de **oralitate** reprezintă totalitatea manifestărilor redate prin graiul viu, respectiv orice act verbal rostit, față în față, şi nu scris. Astfel, pe lângă aspectele colocviale, oralitatea este proprie oricărui text sau discurs public, redat în formă orală. Oralitatea cuprinde limba vorbită şi reprezintă manifestarea limbajului în interacţiunile cotidiene ale vorbitorilor, în conversaţiile oficiale, amicale, familiare, cu sau fără conotaţii. Aşadar oralitatea presupune *totalitatea straturilor*

[4] *Ibidem*, p.26
[5] *Ibidem*
[6] Apud Georgeta Corniță, op.cit., p. 27
[7] Eugen Coșeriu, *Omul și limbajul său.Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală,* Iași, Editura Univ AI Cuza, 2009, p. 46
[8] Mircea Borcilă, *Aspecte ale unei sinteze teoretice în stilistică*, CL, XVII, 1972, p. 309
[9] Apud Georgeta Corniță, op.cit., p.8-9
[10] Alexandru Niculescu, *Elemente de limbă vorbită în limba literară din prima jumătate a sec.al XIX-lea*, SCL, XIV, 1963, p. 57-74
[11] Ion Gheție, *Introducere în studiul limbii române literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, 20-26
[12] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București., Editura Ştiinţifică, 1975, p. 15

stilistice active la toate nivelurile: fonetic, lexical, gramatical care conţin elemente lingvistice subordonate normelor literare, dar şi elemente lingvistice care ignoră aceste norme, afirmându-şi propriile lor legi. În *Dicţionarul general de ştiinţe ale limbii*, oralitatea este definită drept o caracteristică particulară a stilului unor autori ,,determinată de utilizarea unor forme şi procedee specifice limbii vorbite"[13], iar termenul *oral* este înregistrat cu patru accepţiuni: *canal, cod, comunicare şi stil*.[14] **Stilul oral** sau **oralitatea** se situează nu numai în opoziţie cu stilul scris, ci şi la un nivel superior de interes acestuia, din punctul de vedere al autenticităţii exprimării, al impresiei de spontaneitate pe care o produce, pe când stilul cult, scriptic pare uneori ,,artificios"[15], după cum notează Gabriela Pană Dindelegan. Limba vorbită şi limbajul popular sunt manifestări particulare ale oralităţii. Dar limba vorbită reprezintă numai aspectul colocvial al oralităţii, pentru că oralitatea mai include şi discursul.

Lingviştii vorbesc despre existenţa a **două tipuri de oralitate** care diferă în funcţie de criteriul literar-nonliterar, de scopul comunicării, de context sau de tipul vorbitorilor: *oralitatea standard* care prezintă caracteristicile unui limbaj cultivat, citadin, conform cu normele limbii române literare contemporane la toate nivelurile şi *oralitatea substandard* care prezintă caracteristici diferite, neconforme cu normele literare în vigoare, de tip, mai degrabă, rural. Ion Coteanu (în *Stilistica funcţională a limbii române*, I, 1985) consideră că limbajul ***standard*** reprezintă forma curentă a limbii literare, ansamblul elementelor lingvistice culte, nediferenţiate în funcţie de condiţiile impuse exprimării de construcţia artistică a mesajului sau de regulile existente în limbajele tehnico- ştiinţifice. Limbajul literar standard reprezintă, deci, vorbirea şi scrierea cultă nespecializate, pe când *limbajul popular* se încadrează în conceptul, mai larg, al *oralităţii* şi al celui mai restrâns de *limbă vorbită*, intrând în categoria actelor verbale marcate stilistic sau a *substandardului*. Termenul ***substandard*** a fost introdus în lingvistică de către cercetătorul german Klaus Bochmann care l-a definit în funcţie de statutul neoficial, informal al acestuia. El îl defineşte drept negativ, ,,nefiind caracteristic standardului, specific categoriilor sociale inferioare", dar folosit şi în limba vorbită a păturilor sociale superioare, „predominant oral", ,,regional".[16]

O altă clasificare foarte edificatoare a elementelor de oralitate a fost realizată de savantul Dumitru Irimia: ***oralitate originară/ primară – oralitate derivată/ secundară***. Oralitatea *originară/ primară* cuprinde limbajul *colocvial, familiar, popular, argotic, regional, vulgar* (care reprezintă *substandardul*), iar oralitatea *derivată/ secundară* cuprinde *limbajul conversaţional neutru şi discursul* (standardul)[17]. În ceea ce priveşte limbajul popular, acesta unifică toate elementele oralităţii substandard. Caracteristica distinctă a limbajului popular este reprezentată de *marca stilistică* a elementelor verbale folosite, adică, prin *popular* se subînţelege *afectiv, colorat stilistic*. Limbajul popular ajunge să-şi depăşească propria condiţie de limbaj substandard. Aşadar nu trebuie să atribuim „substandardului" înţelesul de domeniu periferic sau indecent, ci înţelesul obişnuit de „nestandard", adică nu îndeplineşte condiţiile standardului.

Interesantă din punctul de vedere al **oralităţii stilului** este proza scurtă realistă de tip obiectiv a lui Liviu Rebreanu. Nuvela sa de debut ,,Codrea" (1908), denumită ulterior **„Glasul inimii"**, este scrisă într-un stil sobru, detaşat, cu fraze incolore, un stil cenuşiu, marcat de oralitate şi lipsit de podoabe artistice. Opera prezintă complexa relaţie părinţi-copii dintr-o familie ţărănească de la începutul secolului, a cărei viaţă este tulburată de împrejurări istorice nefaste, generatoare de suferinţă, atât pentru tatăl apărător al datoriei faţă de ţară, cât şi pentru cei şapte fii care nu înţeleg sensul războiului. Oralitatea predominantă în nuvelă şi integrată *substandardului* prin multiplele elemente populare şi regionale, mai ales, este rezultatul intenţiei autorului de a potenţa impresia de veridicitate a faptelor, de autenticitate a discursului artistic şi al intenţiei de a-şi individualiza personajele, prin selecţia şi stilizarea acelor elemente de limbă vorbită preferate de scriitorul care a

[13] Angela Bidu-Vrânceanu *et alli*., *DSL*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, p. 248
[14] *ibidem*
[15] *ibidem*
[16] Klaus Bochmann, *Limba română: istorie, variante, conflicte. O privire din afară*, Chişinău, Editura Cartdidact, 2004, p.151
[17] Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 121

cunoscut atât de bine sufletul țăranului român. Vom proceda astfel la analiza unor **mărci lingvistice ale oralității stilului** lui Rebreanu, în nuvela ,,Glasul inimii", urmând ca în studii viitoare să analizăm și mărcile nonlingvistice, paralingvistice și extralingvistive ale acesteia. Scopul analizei noastre este stabilirea rolului mărcilor lingvistice ale oralității în înțelegerea mesajului operei, a modului de a fi și de a relaționa al personajelor într-un context istoric și social determinat. Criticul Tudor Vianu sublinia în ,,Arta prozatorilor români" că L. Rebreanu folosește registre lexicale aferente ,,condiției sociale a personajelor sale"[18], în numele veridicității și al autenticității.

Vom identifica astfel cele mai evidente mărci lingvistice ale oralității, la toate **nivelurile de expresivitate ale limbii**. Obiectivitatea și sobrietatea notației sunt susținute, în primul rând, de **nivelul lexico-semantic** al limbajului, de prezența unor cuvinte populare ce aparțin fondului vechi de țărănisme colțuroase, dure, cu reverberații onomatopeice și cu sugestii vagi de dezamăgire și respingere, precum gândurile pline de amărăciune ale bătrânului Codrea: cuvântul popular *luleaua,* care se referă la obiectul atât de familiar țăranului român, parte a vieții lui domestice, care ,,slobozind fuioare groase de fum"[19] îi acompaniază gândurile atât de grele despre război, despre fii, despre datoria împlinită sau neîmplinită, apărând în contextele: ,,să-și vâre luleaua de lut roșcat între măsele"(Rebreanu 1968: 3), ,,după cină umflă iar luleaua" (3), ,,luleaua îi scapă dintre dinți" (4). Analiza nivelului lexico-semantic vizează și evidențierea regionalismelor și a unor relații semantice contextuale mai importante. Astfel, având în vedere registrul stilistic regional, propriu personajelor din clasa socială a țărănimii ardelene, ne atrag atenția pentru înțelegerea unui mod tipic de a fi, termeni precum: *ghiujule,* ,,- Haba ghiujule!"(4) = ,,boșorogule"; *gogoliri,* ,,- S-a obișnuit cu răsfățatul și gogolirile babei, ca copilul din leagăn cu țâța" (4) = ,,alintări"; regionalismele antitetice *cătrăni* (,,a se supăra") și *opăci* (,,a se liniști"); sinonimele regionale graduale, potrivit MDA: *horcăit* (,,sforăit") și *hropăit* (,,sforăit puternic"); sinonimele verbale graduale pentru *a vorbi* din sintagmele: *ar bolborosi ceva* (4), *bodogănind* (3), *gâlgâi răguşit* (9), *să se sfărâme el din gură* (4) și *să hăpăiască până s-o sătura* (4) = ,,să vorbească mult"; un alt regionalism *zoală* din enunțul ,,Truda și zoala îi mistuiră puterile și pofta de viață" (6) = ,,frământarea"; *becisnic* este folosit cu sensul de ,,ticălos" în enunțul ,,Să fi fost oricât de prăpădiți, oricât de becisnici, numai asta să nu i-o fi ticluit."(7). Este valorificată în text și polisemia anumitor cuvinte, ca sursă a expresivității: polisemantismul cuvântului ,,vremea" este relevat de câteva contexte, existente chiar pe aceeași pagină: *crâncenia vremii* (6) = ,,încercările vieții"; *vremea încurcă firele amintirilor şi le învâltorește după placul ei* (6) = ,,timpul trecut"; *îl învăluia o căldură priincioasă prielnică, când se gândește la vremurile acelea* (6) = ,,timpurile îndepărtate ale tinereții"; *stăvilile vremii* (6) = ,,timpul ireversibil/ limitat al ființei umane".

La **nivelul fonetic** descoperim o serie de forme verbale precum: *a acăța* - ,,Și mă pun eu, mă, și-mi acăț pușca pe umăr." (7); *a se răveni* - este folosit cu sens conotativ ,,a se înviora" în enunțul: ,,Numai în noianul primejdiilor i se răvenea sufletul." (5); *să spuie* - ,,Vru să spuie ceva, dar nu putu scoate niciun glas omenesc." (9); dar și fonetisme substantivale ca: *grije* - ,,Dar sufletul lui e tămăduit. Nicio grije, nicio supărare nu-l mai necăjește."(9); *stăvilile* = ,,dificultățile"- ,,Nici stăvilile vremii, nici prăpastiile mărginirii nu o pot opăci în avântul ei năprasnic." (6); *trăgănat* - ,,Într-un târziu întreabă trăgănat, cu glas moale." (3); *tusa* - ,,Codrea însă a slăbit rău. De-abia mai poate ieși câteodată din bordei. Și-l mănâncă și tusa." (9). Toate aceste fonetisme localizează acțiunea în zona lingvistică a Ardealului începutului de secol al XX-lea cu istoria lui crâncenă și necruțătoare.

La **nivelul frazeologic,** deosebit de expresive sunt locuțiunile, expresiile populare, frazele ritmate și vorbele de duh, sugestive pentru evidențierea sensibilității, a înțelepciunii și a conduitei țăranului român, silit să ducă o viață plină de suferințe: locuțiunile verbale *a băga de seamă* - ,,Nici nu bagă de seamă că luleaua îi scapă dintre dinți".(4) , *a-și mânca zilele* (,, a suferi") - ,, Iar Codrea se cătrănea, că de ce își mănâncă ea zilele pentru niște copii ca aceia." (5), *a lua în seamă* -,, baba îi

[18] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români. Doi ctitori ai romanului nou,* București, Editura Minerva, București, 1981, p. 311- p. 322

[19] Rebreanu, Liviu, *Opere I. Nuvele*, ediție îngrijită de Nicolae Gheran, București, Editura pentru Literatură, 1968, p.3

cunoaşte năravul şi nu prea îl ia în seamă." (3); locuţiunile adjectivale: *în doi peri* („confuz")- „Pesemne nu-i sunt pe plac răspunsurile astea în doi peri." (4); *în stare*- „Se îmbujora de milă şi de mânie, şi ar fi fost în stare să-l şi blesteme." (5); *tare la cap* („neştiutoare") (4); locuţiunea adverbială *în pripă* („repede") - „Bulbii ochilor îi năvălesc în afară. Obrajii se rumenesc în pripă." (6) . Cele mai sugestive expresii populare sunt cele din enunţurile: „Voi toţi împreună nu faceţi cât o ceapă degerată."(3) = „nu valoraţi nimic"; „îşi călca pe inimă chiar dacă nu i se părea ceva, şi-l lăsa să se sfarme el din gură."(4) = „să vorbească mult"; „Numai câteodată îi treceau sulițe reci prin inimă şi o podideau lacrămile." (4) = „suferea foarte mult" ; „Acolo şi-a prăpădit floarea vieţii, acolo a dus traiul cel mai fără griji, cel mai uşor."(6) = „i s-a dus tinereţea"; „l-au făcut de comedie la lume, fugind de la oaste." (8) = „l-au făcut de ruşine". Interesante în semnificaţia lor sunt fraza ritmată construită după modelul chiasmului care sugerează ideea vieţii ca vis şi a visului ca viaţă: „Unele visuri parcă le-a trăit aievea, unele întâmplări trăite parcă le-a visat." (6) şi maxima populară ce invită la reflecţie pe tema timpului: „Vremea încurcă firele amintirilor şi le învâltoreşte după placul ei."(6)

În ceea ce priveşte **nivelul morfologic** atrag atenţia substantive în vocativ, cu desinenţă specifică acestui caz „e": „Şi-ncep a trage, băiete."(7), „- Păi, Dumnezeu ştie, măi moşnege"(4) sau egală cu nominativul: „- Na, Costică! zice. (7). Se folosesc cu predilecţie interjectiile afective *hm* , *mă, hai, păi, măi*, sugestive pentru redarea unor stări de spirit marcate de uimire şi de neputinţă.. Sunt prezente şi adverbele deictice: *atunci, acum* (ce marchează antiteza trecut – prezent), pluralul neliterar *stăvilile* (în loc de *stavilele)*. La nivelul **sintactic** predomină coordonarea şi propoziţia exclamativă: „Ce odor de fetişcană mai era pe atunci baba asta Firoana!"(5). Sintaxa afectivă este reprezentată de propoziţii neterminate ca în enunţul: „Mi-era dor de-acasă…Că acolo-s numai străini, şi străinii sunt răi, şi nu le pasă de durerea ta, şi te asupresc, şi te batjocoresc, şi…"(9). La **nivelul ortografic şi de punctuaţie** remarcăm prezenţa din abundenţă a semnului exclamării, a semnului întrebării, a punctelor de suspensie şi a apostrofului:„- Hm… Mă…Am fost noi odată la manevre, mă, da' departe, tare departe."(10); „- Da' oare n-o fi flămând!"(4); „Da' erau mulţi, mă…erau ca vreo cinci sute." (7). **Nivelul stilistic** al oralităţii este susţinut de prezenţa unor construcţii repetitive, ca în enunţul: „da-i frumos pe-acolo bre…..e numai nisip…nisip mărunţel-mărunţel ca macu… Hm…Aşa, mă!" (10); „Şapte feciori a avut Codrea, ca şapte feţi-frumoşi. Şi toţi şapte l-au făcut de ruşine, toţi şapte au fugit de la oaste." (7); dintre mijloacele de exprimare a afectivităţii se remarcă diminutivul *prostică,* „Baba se simţea mai prostică, mai tare la cap."(4); superlativul popular al adjectivului: „Era negru de supărat, mă, mai negru ca sumanu acesta de pe mine." (7); prezenţa lui „şi" narativ: „Mi-era dor de-acasă…Că acolo-s numai străini, şi străinii sunt răi, şi nu le pasă de durerea ta, şi te asupresc, şi te batjocoresc, şi…" (9). Fără să fi epuizat analiza noastră asupra mărcilor lingvistice ale oralităţii, dorim să precizăm că prin valorificarea stilului oral, Liviu Rebreanu a reuşit să ne aducă mai aproape de înţelegerea sufletului şi a atitudinii personajelor sale, de timpul lor interior aflat, din nefericire, sub tirania factorului istoric, social şi etic, dar, din fericire, sub auspiciile eterne ale esteticului.

BIBLIOGRAPHY

Academia Română, *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ediţia a 2- a, Bucureşti, Grup Editorial Univers Enciclopedic Gold, 2009.

Academia Română, *Mic dicţionar academic*, vol.I, II. (MDA), Bucureşti, Grupul Editorial Univers Enciclopedic Gold, 2010

Bidu-Vrânceanu, Angela, *et alli, Dicţionar general de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, p. 248

Bochmann, Klaus, *Limba română: istorie, variante, conflicte, o privire din afară*, Chişinău, Editura Cartdidact, 2004.

Borcilă, Mircea, *Aspecte ale unei sinteze teoretice în stilistică*, CL, XVII, 1972, p. 309.

Corniţă, Georgeta, *Manual de stilistică*, Baia Mare, Editura Umbria, 1995, p. 8-9.

Coşeriu, Eugen, *Omul şi limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii şi lingvistică generală,* Iași, Editura Universității ,,A. I. Cuza", 2009, p. 46.
Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, vol I., Bucureşti, Editura Academiei. R.S.R.1985.
Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
Gheție, Ion, *Introducere în studiul limbii române literare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p.20-26.
Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică,1975.
Manu Magda, Margareta, *Limba română vorbită*, în *Gramatica limbii române*, vol. II, *Enunţul*. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2008.
Milaș, Constantin, *Introducere în stilistica oralității*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p.25.
Niculescu, Al. *Elemente de limbă vorbită în limba literară din prima jumătate a sec.al XIX-lea*, SCL, XIV, 1963, p.57-74.
Rebreanu, Liviu, *Opere1*. *Nuvele*.Ediție îngrijită de Nicolae Gheran. București: Editura pentru literatură, 1968, p.3-10.
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români,* București, Ed. Minerva, 1981, p. 311- 322.

ANA BLANDIANA AND THE FREEDOM OF SPEECH IN THE PROLETKULT CANON

Mariana Mogoș
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Faced with a period of censorship, in which the literary canon was under the sign of the epic and the didactic, Ana Blandiana reinvigorates proletarian poetry by establishing a "pure lyricism". Being a reason of existence and a product of truth, Ana Blandiana's poetry has an aesthetic value completely particular, not only because of the formula used, but also because of the inspiration - the vital need to express, the obligation to exist in order to be expressed. The solemn tone, without rigidity, the confession, the non-obedience facing censorship, lead to the creation of volumes of unspoken spontaneity, which marks the lyricism with feelings full of pathos, plenitude and dynamism. Inaccessible to the uninitiated, Ana Blandiana's poetry proves that it is a cultural product and not a censorship one.

Keywords: criticism, reception, canon, communism, expression

Personalitatea scritorului amprentează opera și influențează viziunea creată. Încercarea de a „spune" ceva despre, nu un scriitor contemporan nouă, ci o personalitate, nu despre o personalitate, ci despre o conștiință, nu doar o conștiință, ci o sensibilitate de o profunzime amețitoare, fără a lăsa nicio clipă sentimentul finitului, care se identifică civil ca Otilia Valeria Coman și poetic drept Ana Blandiana, pare a fi un deziderat bazat pe un act temerar de curaj. Nu e vorba doar de o încercare de „captatio benevolentiae". Este un exemplu pentru dificultatea în care te găsești în fața cuiva care, din anul debutului literar – 1964 – este o prezență vie, activă în spațiul literaturii, dar și în cel civic. Cu atât mai dificil, cu cât, din scris, indiferent care ar fi genul cultivat, sau din oricare alte circumstanțe (publicistică, conferințe, interviuri, întâlniri cu cititori, discursuri la diverse evenimente culturale) descoperi intelectualul rasat, autentic, bazat pe lecturi temeinice, multiple și diverse, absorbite cu frenezie.

Ana Blandiana nu urmărește să te epateze când descoperi acest aspect, ci doar mărturisește, dizolvând misterul, într-un text emblematic: „...copilăria mea s-a desfășurat în cadrul paradisiac al unui șir lung de încăperi uriașe în care erau depozitate dealuri de cărți aparținând bibliotecilor dezafectate ale episcopiilor române din Oradea. [...] Cititul nu a încetat până astăzi să fie pentru mine cel mai important concurent al scrisului: un concurent care are, în plus, imensa calitate de a fi fericit".[1] În etapa adolescentină a devenirii noastre numele Anei Blandiana era asociat numelui unui personaj zoomorf, devenit celebru nu atât prin numele insolit (Motanul Arpagic), cât prin apropierea alegorică de persoana odioasă a dictatorului. Ne-am maturizat sub impresia metaforelor alegorice, care răspundeau frustrărilor pe care ni le provoca lipsa de libertate și teama de repercusiuni, din grupajul de poezii publicate în revista clujeană Amfiteatru în 1984, care au dat naștere primului samizdat din literatura noastră. După 1989, figura Anei Blandiana devine familiară. Opera sa intră nu numai în atenția, ci și în sufletul cititorilor fără reținere. Artistul cedează locul cetățeanului și acesta devine un simbol al activismului și militantismului pentru o societate cu adevărat nouă, vindecată de lașitate și delațiune, așezată pe principiile democratice, asemenea celorlalte țări europene. Astfel, Ana Blandiana ne este cunoscută, ne devine familiară, prin întâlnirile, fragmentare, prin lecturi, prin emisiuni radiofonice sau televizate ce ne-o apropie, nu de puține ori făcându-ne să rezonăm la apelurile sale, care păreau a nu fi altceva decât traducerea propriilor noastre idealuri. O schiță de portret a lui Mircea Gociman dă contur acestei imagini-simbol al primului deceniu de libertate: „A rămas la ea intact farmecul zâmbetului și lumina strălucitoare a unor ochi, care se pleacă șăgalnic în jos, cu gingășie, când ar vrea sau chiar reușește

[1] Ana Blandiana, *Cum am devenit poet*, în *Autoportret cu palimsest*, Editura LiterNet, 2004, p.8

să dea o replică ce se dorește a fi aspră”.[2] În ciuda mai multor perioade de interdicție la care a supus-o regimul de tristă amintire, începută încă din momentul în care, adolescentă fiind, descoperea că lumea poate să aibă și un chip hâd, poeta n-a încetat sa scrie și să se ofere cititorilor săi: 16 volume de poezie (unele special pentru copii) și 23 de antologii și reeditări, 8 volume de eseuri (și acestea cunoscând reeditări și culegeri), 3 volume de nuvele fantastice și un roman, 65 de cărți traduse în peste 23 de limbi, 18 premii naționale și internaționale, membră a unor foruri culturale la nivel european și mondial– iată o carte de vizită mai mult decât impresionantă.

Dar Ana Blandiana nu a scris pentru a aduna lauri. Așa cum respirația este o condiție a ființării, poezia este pentru Ana Blandiana rațiunea însăși a ființei. Anticipând o posibilă întrebare, comună dar firească dealtfel, răspunde într-o manieră specifică: „Cum am devenit poet? Aș fi tentată să răspund: născându-mă. Și sunt convinsă că acesta este, de fapt, și nu numai în ceea ce mă privește, singurul răspuns esențial al întrebării, îmi dau însă seama că ar fi prea puțin.”[3] Complementare sunt și alte confesiuni pe care le-a făcut, menite să răspundă, eventual, curiozității reportericești: „Poezia nu e o profesiune, ci un grad mai înalt de intensitate a literaturii, care nu depinde nici pe departe de autorul ei, spre deosebire de proză...[...]. Am înțeles devreme că scriitor nu este cel ce scrie, ci acela care se exprimă cu ajutorul scrisului, scrisul a devenit pentru mine o nevoie vitală în cadrul căreia obligația de a mă exprima determina obligația de a exista pentru a fi exprimată. Sunt ca un caier de lână care există numai în măsura în care este tors ”.[4]

Autoarea și-a oferit, prin întreaga operă pe care a realizat-o, numeroase circumstanțe de a se exprima. Am folosit deliberat un termen generic, pentru a sublinia că Ana Blandiana s-a autodefinit și s-a revendicat totdeauna ca „poet” aflat în contrapunct cu „scriitorul” („Poetul transcrie „vocea zeească”, despre care vorbea Socrate, scriitorul este un intelectual care încearcă, muncind din greu, să creeze oameni și lumi ”).[5] Experiențele la care s-a dedat, iar și iar, cu fiecare text zămislit, relevă sensurile adânci ale existenței, pe care, în concepția personală, le-a căutat și (re)descoperit între cer și pământ, între mineral și vegetal, între istorie și prezent, între și în oameni. Oricare ar fi condiția sau starea pe care o aprofundează, ea nu poate fi „spusă” decât prin Poezie de către Poet. Astfel, începând cu *Tabletele* publicate în revistele vremii *Contemporanul* sau *Amfiteatru*, în eseurile din cărțile publicate sau în reflecțiile din Antijurnal, putem să descoperim mai multe referiri-cugetări-reflecții la această relație, fie în dimensiunea amplă a generalului, fie, mai ales, în parametrii restrânși ai intimității. Spicuim, aleatoriu, dar credem că suficient pentru a ne susține aserțiunea: „Sunt un poet, nu-mi pot îngădui să devin un autor de versuri”; „Nu știu inventa nimic. Nu știu decât transcrie ceea ce trăiesc. Nu sunt scriitor, sunt numai poet”; „Poetul e o prăpastie în care cad cu vuiet durerile lumii și în cădere se dezintegrează și ard, încât până jos nu mai ajunge decât un ecou nins de cenușă și întors spre înalt – aproape ca o muzică„; [6] „Poeții sunt cei care, într-o lume stăpânită de Rău și de Urât, luptă să țină aprinsă flacăra Binelui și Frumosului , făcând din poezie un izvor al iubirii și un scut, aproape magic, împotriva urii”; „ Dumnezeu le-a dat [poeților n.a.] puterea de a transmite oamenilor revelația sâmburelui de lumină pe care îl ascund fiecare, de cele mai multe ori fără să știe, în ei înșiși” .[7] Aceste afirmații care au simbolica unui *Credo* s-au cristalizat pe măsură ce experiența creatoare se îmbogățește și, de la volum la volum, poeta își onorează statutul și crezul.

Când un artist își etalează opera, el se impune (propune) atenției celor care o receptează: cititorilor. Aceștia sunt de două categorii: cei care fac din lectură un act intim, cu motivații difuze, dar cu finalitate sensibil emoțională și cei care depășesc acest nivel și exteriorizează opinii și aprecieri reponderent cu finalitate estetică. Ne referim aici la criticii literari. Nici opera Anei Blandiana nu s-a putut sustrage acestui proces. Cititorii, să le spunem obișnuiți, au urmărit traiectoria scriitoarei și au primit totdeauna cu interes și plăcere cărțile de poezie, dar și cele de

[2] Mircea Gociman, în www.gociman.com/Personaje
[3] Ana Blandiana, op.cit., p.8
[4] Ana Blandiana, op.cit., p. 10
[5] Adalbert Gyuris, *Interviu cu Ana Blandiana*, https//:cititordeproza.wordpress.com/2010/12/29
[6] Ana Blandiana, *Fragmente (Spaima de literature,)* în *Coridorul de oglinzi*, EdituraNet, 2003, p.271
[7] Adalbert Gyuirs, op. cit.

proză, în toată varietatea lor. Nu avem alt argument mai valabil decât epuizarea tirajelor. Cât îi privește pe criticii literari, încă de la volumul de debut din 1964 – Persoana întâia plural – și până la cele mai recente volune, aceștia nu au ezitat să se pronunțe. E un fel de crescendo al aprecierilor, care sunt, în cea mai mare parte, favorabile deși se întâlnesc personalități aparținând unor generații diferite și a unor orientări și școli critice diferite. Deși demersul nostru se vrea a fi unul atipic, în sensul că nu urmărim o abordare didacticistă, ne vom asigura suportul aserțiunilor noastre prin prezentarea câtorva dintre cele mai avizate opinii ale celor mai importante voci ale criticii literare, care au exprimat judecăți de valoare despre opera Anei Blandiana. Prefațându-i volumul de debut, Nicolae Manolescu, el însuși pregătindu-și propriul volum de debut în acei ani, remarca: „Tonul e solemn, fără rigiditate, iar confesia a deprins de la Blaga acea impersonalitate concis reflexivă, care lasă să se vadă din om mai ales ființa gânditoare”.[8]

În perioada în care scriitoarea a activat, critica literară analiza textul în funcție de biografia scriitorului. În măsura în care activitatea literară a scriitorului era contaminată cumva de vreun pact cu puterile, se critica cu suspiciune, mai ales în privința laturii estetice a autorului respectiv. Scriitorul se definește prin generația în care scrie, dar, mai mult decât atât și criticul literar analizează în funcție de generația în care activează el. Aceste lucruri pot avea repercursiuni în cadrul analizei literare, unele discursuri fiind contaminate de totalitarism, atât în ceea ce privește criticul literar, cât și în ceea ce-l privește pe scriitorul în sine. Nu este cazul Anei Blandiana, însă, mărturie stând faptul că pentru peste șaptezeci de texte scriitoarea nu a avut drept de semnătură între anii 1959 și 1964. De asemenea, numele scriitoarei lipsește din multe pagini de critică literară, motivația specialiștilor fiind aceea că, la acea vreme, critica literară era supusă cenzurii, în același mod în care și scriitorii erau supuși acelorași condiții.

Printre cenzură și nostalgiile cu regret și dezgust apare volumul *Persoana întâia plural* ce conține texte cu o retorică specifică poeziei interzise, aspecte ce dau naștetre unui lirism pur, născut dintr-o perioadă seacă a poeziei și a literaturii în genere. Printre poemele declarative, epice ale perioadei, apar trăirile universului interior ale Anei Blandiana, o manifestare tautologică a lumii celei noi. ,,Titlul e simbolic, în măsura în care pune în ecuaţie dorinţa eului de a se defini şi de a-şi afirma personalitatea, în conjuncţie cu lumea, cu universul privit cu un ochi proaspăt, de o liminară spontaneitate. Nu e o spontaneitate trucată, nu e vorba de o mimare a trăirii intense într-o lume ce se deschide cu generozitate simţurilor; dimpotrivă, sinceritatea e tonalitatea care domină aceste versuri care transcriu trăiri marcate de plenitudine şi patos, dar din care patetismul e absent. Frenezia vieţuirii într-un univers luxuriant prin bogăţia de forme, culori şi sunete ce se lasă captate produce un soi de dilatare a eului, o supradimensionare a fiinţei ce-şi extrage dinamismul din urgenţa de a trăi, de a percepe lumea cu intensitate maximă, de a exulta sub spectrul unui energetism vital.”[9] Sentimentele reies triumfătoare din acest volum, eul liric fiind supus unui extaz ce nu cunoaște cenzura. ,,Centrul de greutate al poemelor este însă *eul*, ce-şi descoperă cu încântare şi uimire conformaţia, asistând la miracolul propriei deveniri şi exprimând euforia autocontemplării, a jocului de imagini şi forme deduse din multitudinea de înfăţişări a unui univers proteic. Viziunile lirice au acum o anvergură subiectivă extrem de productivă estetic şi de limpede, norma poetică dominantă fiind senzorialitatea, impactul direct cu lucrurile. Exuberanţa, extazul contopirii cu lumea, frenezia trăirii imediate – sunt repere ale viziunii lirice care pot fi regăsite în multe poezii ale acestui volum. “[10] Inaccesibilă celor neinițiați, poezia Anei Blandiana dă dovada că este un produs de cultură și nu unul de cenzură. ,,Legitimând, în mod obiectiv, o anumită realitate, poezia anticomunistă dă, totuși, impresia că este o poezie care trimite la un spațiu al nimănui, haotic și absurd, fără un sistem de repere bine delimitat, un spațiu al vidului cultural, al absenței corespondențelor și al oricărui punct de referință.”[11] Considerând-o o formă de exprimare ce pornește din adevăr, Ana Blandiana creează volumul *Persoana întâia plural* ca un manifest de deconstrucție a canonului ce se încadrează fără doar și poate în paradigma neomodernistă. Ploaia, fluturii, văzduhul, definesc o poezie de idei, cum

[8] Nicolae Manolescu, *Prefață* la *Persoana întâia plural*, de Ana Blandiana, Editura pentru literatură, București, 1964
[9] Iulian Boldea, http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1020
[10] Ibidem
[11] Alina Iuliana Popescu, *Ana Blandiana și deconstrucția canonului. Poezia interzisă din perioada comunistă*

o considera Alex Ștefănescu, o poezie ce se află departe ancorată, departe de lirica specifică comunismului. Firescul metaforelor şi al simbolurilor utilizate, spontaneitatea creeatoare, elanul cunoaşterii şi revigofrarea culturii prin poezei sunt prezente în fiecare vers al Anei Blandiana, făcând din acest volum unul dintre cele mai eteroclite scrieri ale sale: ,,Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile,/ Înnebunitele ploi şi ploile calme/ Ploile feciorelnice şi ploile-dezlănțuite femei,/Ploile proaspete şi plictisitoarele ploi fără sfârşit,/ Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile,/ Îmi place să mă tăvălesc prin iarba lor albă, înaltă, / Îmi place să le rup firele şi să umblu cu ele în dinți,/ Să amețească, privindu-mă astfel, bărbații."[12] ,,Cadrul poemelor de început modelează, aşadar, un lirism al purităţii şi fragilităţii fiinţei, o poetică a deschiderii necenzurate, uimite spre lume, alcătuind o postură discretă a versului, cu desen limpede şi muzicalitate surdinizată, cultivând semitonul şi nuanţa. Există, aici, la nivelul strict morfologic al poemului, o anume paradoxală contrazicere între conţinutul de trăiri şi emoţii şi expresia lirică prin care aceste afecte sunt decantate, un contrast mai mult sau mai puţin evident între exultanţa senzorială ce prinde fiinţă în aceste poeme şi forma vagă, delicată a imaginilor, alura, străvezie aproape, fragedă a versului. Poeta resimte, de-acum, vieţuirea nu ca eliberare de energii adolescentine, ca tulburător elan vitalist, ci, tot mai mult, ca presimţire a unei traume nedesluşite, ca figurare a vinovăţiei şi impurităţii. Presimţirea unui univers supus maculării şi legilor nedrepte ale degradării – morale şi fizice – e însoţită de o foarte acută conştiinţă a limitelor proprii, de o perpetuă indecizie, tradusă în neputinţa de a alege între pur şi impur, între, vorba poetei, „cirezi" şi „lotuşi". De la senzualitate şi candoare până la dinamica interogaţiei problematizante, lirica Anei Blandiana străbate drumul de la utopiile adolescentine, de la trăirea frustă a lumii, la reflecţie şi problematizare. Din această oscilare între inocenţa primordială şi conştiinţa răului existenţial derivă latura solemnă a poeziei Anei Blandiana, scrisă în registrul gravităţii melancolice, dar şi în virtutea unui cod metafizic, prezent, în mod mai curând încifrat, în mai toate poemele de maturitate. "[13]

Un deceniu mai târziu, criticul Nicolae Manolescu reținea, referitor la volumele publicate de poetă între timp, drept coordonată definitorie nevoia „ de a se verifica prin contemplare de sine. Trăirea nu-i e suficientă (şi, de aceea, nu confesiunea ne cucereşte în poezia aceasta), ea trebuie dublată de privirea introspectivă, analitică, în stare să prindă trecerea ființei, timpul ei curgător şi ucigaş. În această răsfrângere lucidă stă înțelesul adânc".[14] Când în 1974 acad. Eugen Simion publica primul volum al trilogiei sale critice – Scriitori români de azi –, Ana Blandiana era deja un autor consacrat. Criticul avea un material de referință bogat, în temeiul căreia îşi formulează aprecierile: „Prima plachetă de versuri cultiva mai ales o poezie euforică, delicat senzorială, de un patetism reținut [...] Este poezia unei vârste şi vârsta unei poezii aflate pe prima ei treaptă. [...] În „Călcâiul vulnerabil" poezia nu mai este o stare, o emoție, o îmbrățişare tinerească a materiei în febra creației, ci o detaşare de lucruri, o scrutare îndelungă şi severă a lor...Universul însuşi nu se mai prezintă ca o armonie de elemente muzicale, ci ca un echilibru precar de forțe divergente.[...] A treia taină reia această încordată meditație, cu un pronunțat accent pus pe ideea de opțiune... nostalgia după inima pură a lucrurilor şi neputința de a alege, imposibilitatea cunoaşterii, ca act, în primul rând, moral, deşi cunoaşterea este tema de care Blandiana se apropie des. Cunoaşterea se organizează în acest caz ca o arhitectură de întrebări".[15] O altă personalitate care a girat cu autoritatea sa, dar nu în mod gratuit, desigur, valoarea operei poetei, care era antologată într-o colecție foarte populară în epocă, a fost acad. Alexandru A. Philippide: „Poezia Anei Blandiana inspiră simpatie şi încredere. Te îndeamnă s-o citeşti şi trece cu succes proba recitirii. Observ de asemenea cu mulțumire că ea nu se supune influențelor vreunei mode literare. De aici şi absența oricărei poze. Cei mai buni poeți din toate timpurile au simțit nevoia să se ferească de asemenea tentații şi în acest chip au rămas credincioşi lor înşile şi poeziei adevărate. Este o calitate pe care, pe

[12] Ana Blandiana, *Descântec de ploaie*, http://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/descantecploaie.php
[13] Iulian Boldea, op. cit., http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1020
[14] Nicolae Manolescu în *Romania literară*, 1974
[15] Eugen Simion, *Ana Blandiana* în *Scriitori români de azi*, ediția aII-a, Editura Cartea Românească, București, 1978, p.331

lângă cele pomenite deja, poezia Anei Blandiana o are din belșig și care îi asigură și mai bine trăinicia”.[16]

Am putea continua, căci nu puține sunt referințele critice, dar nefiind vorba de epuizarea surselor, mai reproducem o opinie, cea a lui Radu Enescu, filosof și scriitor, redactor la revista Familia din Oradea, care a intuit coordonatele ființei și ființării poetice a Anei Blandiana: „Gestul de a scrie constituie pentru Ana Blandiana un act esențial definitoriu, un destin la care a fost „condamnată” dar pe care și l-a asumat, o formulă de echilibru „între perfecta, precara materie și spiritul fragil, de neînvins”. [...] La Ana Blandiana scriitura nu e, dimpotrivă, decât expresia „publică” a unei intimități genuine, de o distincție și o integritate morală „sans reproche”. Ana Blandiana nu experimentează, nu mimează scrieri, ci stilul o reprezintă, țâșnește spontan, dar egal cu sine, fără note disonante, din adâncul unui suflet „setos de durată și amintire”, ca unicul sens care i-a fost oferit sub soare”.[17]

BIBLIOGRAPHY

Blandiana, Ana, *Cum am devenit poet*, în *Autoportret cu palimsest,* Editura LiterNet, 2004

Blandiana, Ana, *Descântec de ploaie,* http://www.romanianvoice.com/poezii/poezii/descantecploaie.php

Blandiana, Ana *Fragmente (Spaima de literature,)* în *Coridorul de oglinzi,* EdituraNet, 2003, p.271

Enescu, Radu, în revista *Familia,* Oradea, 1988

Gociman, Mircea ,în www.gociman.com/Personaje

Gyuris, Adalbert, *Interviu cu Ana Blandiana*, https//:cititordeproza.wordpress.com/2010/12/29

Manolescu, Nicolae *Prefață* la *Persoana întâia plural*, de Ana Blandiana, Editura pentru literatură, București, 1964

Boldea, Iulian, http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1020

Popescu, Alina Iuliana *Ana Blandiana și deconstrucția canonului. Poezia interzisă din perioada comunistă*

Manolescu, Nicolae în *Romania literară*, 1974

Simion, Eugen *Ana Blandiana* în *Scriitori români de azi*, ediția aII-a, Editura Cartea Românească, București, 1978, p.331

Philippide, Al.A., *Prefață* la volumul *Ana Blandiana – Cele mai frumoase poezii* – Editura Albatros, București, 1978

[16] Philippide, Al.A., *Prefață* la volumul *Ana Blandiana – Cele mai frumoase poezii* – Editura Albatros, București, 1978

[17] Radu Enescu, în revista *Familia,* Oradea, 1988

GHEORGHE ASACHI, THE FIRST SONETHIST OF HIS NATION

Marilena Filofteia Costescu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: In the first decades of the 19th century, when the blooming of the poets began in Romanian literature, its fundamental directions had not connected to the European literary currents yet. Thus, the main personalities of that time (Ion Budai-Deleanu, Iancu Văcărescu, Gheorghe Asachi, Costache Conachi etc.) were writing according to their cultural universe, in the absence of literary schools, programmatic poetic arts, dominant stylistic manners. Consistencies cannot be recorded neither in the literary life in general nor in the evolution of each writer separately. An emblematic personality of that time, Gheorghe Asachi had thoroughly trained in Lyon in the field of engineering and architecture, in Vienna, in the field of astronomy and in Rome in the field of painting. In the field of poetry, Asachi's elevated instruction was by far exceeding the level of his contemporaries, but, nonetheless, we cannot speak of a cult of originality, which, moreover, we will not find either in the poets' style Văcărești or Conachi. And this happened because the concept of originality was wider at that time. Creativity supposed identifying the themes, self-styling sequences of famous authors and borrowing stylistic manners, etc. All these features marked Asachi's overall work and, especially, his sonnets, all with an emotional theme. Settled for a long time in the minor register, they are required to be analyzed from the perspective of the "poetics" of the time in order to trace the trajectory between the virtuosos of the species (Macedonski, for example) and the pioneering phase of Asachi, from which it all started.

Keywords: creativity, sentimentality, style, petrarchism, sonnet

1. Antiteze

Deși s-a considerat în dese rânduri poet, Gheorghe Asachi nu a pus ca preocupare de bază în centrul personalității sale devenirea poetică. Astfel, dacă se iau ca reper numai studiile lui de la Roma, se observă că se pregătise în antichitatea și cultura neoclasică, în istoria artelor, în deprinderea artelor plastice (pictura și arhitectura), în arheologie, în arhivistică etc. Printre acestea, se inițiază și în arta poetică, sub îndrumarea abatelui Tarengi (DSLR, 2004, p.252). La Lvov studiase în cadrul colegiului classic și apoi la facultate, arhitectura și ingineria civilă. La Viena studiase matematica și astronomia, dar și, în spirit enciclopedist, arta, literatura și limbile străine.

Preocupările non-poetice sunt, de cele mai multe ori, aprofundate. De exemplu, studiile de arhivistică, pentru a nu aminti vocația lui de a instituționaliza în manieră iluministă multe alte laturi ale culturii, nu au rămas la nivel de diletantism. În 1832, înființează Arhivele Statului din Iași, instituție de o importanță majoră pentru întreaga istorie a României, pe care le conduce aproape 20 de ani.

De aici se poate deduce că inteligența lui afectivă, latura sensibilizatoare a creativității sale, coexista în contrapondere cu sfera amplă, polivalentă, a inteligenței conștiente, rationale.

Într-o situație aproape similară se va afla mai târziu Alexandru Odobescu, cel care eșuează în mai toate încercările lui literare, până găsește o formulă de îmbinare artistică a celor două dominante ale personalității, în *Pseudo-cynegeticos*.

Gheorghe Asachi nu a avut timp să-și supună la un astfel de examen propria personalitate, preocupat să-și pună în act (lucru care i-a reușit de cele mai multe ori) preocupările lui de a instituționaliza, la fel ca în Occident, diferitele forme ale culturii.

În privința sonetului, câteva aspecte sunt notabile: Gheorghe Asachi este cel care a scris în 1822 primul sonet în limba română, bineînțeles, cu subiectul unei preocupări iluministe (*La introducerea limbei românești în publica învățătură*).

Ca urmare a compunerii unor poezii și a sonetelor din *Leucaida* în limba italiană (au contat, probabil, virtuțile metrice ale versurilor în care a excelat autorul), el a devenit membru al Academiei din Roma (Ibidem).

În mod paradoxal, la înființarea *Societății Literare Române* (1866), care ulterior a devenit *Academia Română*, nu a fost convocat, în ciuda faptului că realizările sale, în domeniul culturii, al limbii și literaturii române, prin diversitatea și importanța lor, le devansau pe ale multor membri de atunci.

Explicația se găsește într-o anume defazare a personalității lui Gheorghe Asachi, ce i-a caracterizat întreaga viață. Astfel, în tinerețe, când idealurile naționale îi dominau, incandescente, preocupările, a abandonat politicul, în favoarea pionieratului cultural, acordându-i acestuia din urmă prioritatea necesară.

După anul 1840 însă, această defazare se caracterizează printr-un conservatorism puternic, ce-l plasează în afara agorei. Secretar al comisiei de redactare a Regulamentului Organic, rămâne fidel vechii orânduiri, insensibil la avântul revoluționarilor de la 1848 și chiar, în circumstanțe agravante (se regăsește în tabăra antiunionistă), ignoră idealul istoric al românilor. Era o negație totală a atitudinii lui din tinerețe, când, aflându-se la studii în Italia, și chiar mai înainte, își semna creațiile cu pseudonime ce conțineau numele vechii Dacii, simbol peste generații al întregirii naționale (Alvir Dachienu, Alviro Corintio-Dacico, Alviru Dakian etc.).

2. Sub semnul lui Platon

Cu sensibilitatea cauterizată de idealurile neoclasice iluministe, Gheorghe Asachi n-a putut fi romantic nici la vârsta adolescentină a iubirii. Sau, cel puțin, așa scrie. Viziunea sa asupra vieții era una eminamente etică, nu numai în sensul în care s-ar conforma unor precepte morale (puritate, virtute), ci și ca angajament în împlinirea idealurilor nației din care făcea parte, mânat de visul Daciei rediviva.

Cu această mentalitate o întâlnește la Roma pe Bianca Milesi și ea angajată în pregătirea Risorgimento-ului italian, „cu vederi liberale și ataşamente carbonare" (Ibidem).

Asachi se pare că era dominat de complexul lucidității: școlit ca un adevărat enciclopedist în „filologie, istoriografie, arhivistică, iconografie, geodezie, matematică ș.a."(Ibidem), avea probabil, un neastâmpăr similar cu al fizicianului antic, de a deține toate cunoștințele moderne ale Europei timpului său și de a implementa cât mai multe pe pământ românesc.

În descrierea iubirii dintre Asachi (Alvirio Corintio-Dacico) și Binca Milesi (Leuca), criticii literari au interpretat platonismul ca o spiritualitate excesivă. Dar spiritualizarea unor sentimente, dincolo de cauterizarea lor, conduce la o expansiune în grandios, la mimarea lor excesivă, exterioară, simbolică, la o afirmare ce disimulează trăirea, chiar dacă aceasta ar exista.

Așa se face că volumul de peste 30 de sonete cu subiect iubirea față de Bianca Milesi, are titlu de epopee (*Leucaida*). Acesta amintește de alte încercări neterminate de mai târziu, *Traianida, Mihaida, Ştefaniada*…, ale altor autori, mânați de idealuri nobile, dar nevizitați de talent, cel puțin pentru o astfel de tematică.

Unii critici au văzut aceasta ca hipostaziere axiologică a iubirii: „înălțarea dragostei în rândul valorilor absolute, de unde asocierea ei la elementele astrale, adeziunea la lumină și armonie" (Protase, 1995:130).

Trăsăturile programatice ale epopeii, vizând monumentalitatea ei, se regăsesc însă în toate cânturile (sonetele): dimensiunea sentimental, dimensiunea eroică, elementele integratoare ale cadrului natural, precum și cele suprarealiste din recuzita mitologică.

2.1. Dimensiunea sentimentală a epopeii alcătuite din mai multe cânturi/sonete nu este o inovație și nu mai trebuie probată, cu atât mai mult, cu cât reprezentantele de marcă ale speciei au ca germene iubirea (Penelopa, Elena din Troia…).

Textele *Leucaidei* au multe pasaje cu efuziuni sentimentale, cu admirații ce ar atinge sublimul, dacă n-ar angaja comparații din arsenalul altor trăiri: „*Che d'Elena, ch'a pugna mosse i*

Dei/ Il bel, al nostro innante si scolora" (*Că frumusețea Elenei, care porni pe zei la luptă,/ Pălește în fața strălucirii Tale* - Exemple din Asachi, 1974; trad. G. Sorescu, p. 14-15).

Uneori autorul pare că ar apela la recuzita romantică: „*Che non con cigliosol di vezzi adorno,/ Volgete luci nel languir oneste*" (*Că nu numai cu privirea plină de mângâieri, / Îndrepți lumini curate de tristețe...* – p. 14-15). Dar aceasta este numai o tentativă estompată de elemente "intelective" (*o nobilă înțelepciune, prin virtute să mă purific* etc. – p. 14-15). Cauterizarea afectivă este devoalată ulterior: „*Gemma, piu chiara d'oriental zaffiro/ Onde tuo sesso nuova luce abbella/ O, Leuca, tue virtú non vezzi ammiro"* (*Nestemată mai limpede ca safirul oriental,/ care-ți înfrumusețează genul cu o nouă lumină,/ O, Leuca, admir virtuțile, nu farmecele tale* – p. 16-17); „*...onde Virtú s'impari/ Impressa e viva nel mio sen io porto*" (*unde se învață Virtutea/ Eu o port întipărită și vie în pieptul meu*" – p. 24-25).

2.2. Dimensiunea eroică a epopeii nu are în vizor destructurarea/ recreerea unor popoare, dar ea poate fi adaptată la perioada modernă în care, de asemenea, se hotărăsc destinele popoarelor: Alviro Dacico se etalează ca personajul providențial, mânat de visul reinstaurării (transpunerii istorice a) mitului Daciei Felix; Leuca era simbolul Risorgimentului italian.

Tensiunea trăirii imaginează o unire imposibilă a celor două destine, care, devenind mai puternice, ar garanta împlinirea idealurilor.

Asachi are aici buna măsură de a nu se pierde în ditirambi eroici, dar în multe rânduri uită convenția poetică la care părea a se supune: „*L'alme virtudi donde Gloria porte,/ La bella Italia ch'in te vede sorte? Degne belta dell'immortali Dive*" (*Virtuțile sufletului, din care izvorăște Gloria, / Frumoasa Italie vede în tine născute/ Frumuseți demne de nemuritoarele zeițe* – p. 58-59); *... questo sert d'Elicona.../ A te Corintio Alviro Leuca dona*" (*Această cunună de Elicon.../ Ție Corintio Alviro, ți-o dăruie Leuca* – p. 72-73).

Dimensiunea eroică a lui Alviro este estompată de o antiteză generalizată, între bărbatul suferind în amor și divinitatea feminină căreia îi închină viața. Pe o colină, în crâng își duce turmele „păstorașul Alviro". Antiteza este o figură de contrast cu multe disponibilități romantice, dar Asachi nu sugerează, ci explică, motivează, demonstrează, ceea ce conduce la compromiterea fiorului liric. Chiar și tristețea iubirii neîmpărtășite este lipsită de intimitate: „*Dolente piango, e meco piange Amore"* (*Îndurerat le plâng și cu mine plânge Amor"* – p. 18-19); „*Giacea piangendo e meco pianse Amore*" (*Zăceam plângând, și plânse cu mine Amorul* – p. 20-21).

În schimb, muza, zeița, Madona se plimbă încununată de glorie pe Câmpiile Ahee, unde surâde Aurora, în bogata Micene, râvnind pierianul laur al nemuritoarelor surori, rozele țărmuri Eoice.

Prin această antiteză, poetul trece de la dimensiunile eroice la intimismul sentimental, dar, cel puțin în poezie, intimismul lui Asachi este iluzoriu: deșteptăciunea ucide sentimentul. El nu renunță la gloria eternă: „*Per cui voler eterna gloria miete,/ Colei ch'e nostro e dell'etadi il'lume*" (*Prin a cărui voință culege gloria eternă,/ Aceea care este lumina noastră și a veacului* – p. 56-57), dar, plasându-se în poziția bucolică a păstorașului umil, nu-i rămâne decât rugămintea: „*O, Pellegrina! S'ascoltar mierime,/ Il cor t'invoglia, vienni meco all'ombra*" (*O, Rătăcitoareo! Dacă spre a asculta ale mele rime/ Inima ăți îngăduie, vino cu mune la umbră* – p. 40-41).

Umil și cerșetor în amor, poetul declară eșecul împlinirii mitului androgin: "*Misero! Parlo a chi non mai m'intende*" (*Nenorocit! Vorbesc cu cine nu mă înțelege niciodată* – p. 28-29) așa încât „*Cea mai renumită femeie a frumoasei Italii*", se constituie într-o emoționantă iluzie, pe care poetul nu a pronunțat-o niciodată: fata morgana.

2.3. Elementele naturii ar fi putut alcătui măcar ele o deplasare a poetului spre sensibilitatea romantică, o abandonare a ființei ca element în panteismul mirific, o eliberare dintr-un cadru convențional a trăirilor care să se regăsească în propriul fior existențial.

Descrierile sunt, într-adevăr, minuțios pictate (*ut pictura poesis*) cu multe imagini vizuale: „*Cresci mirabil pianta, e i verdi rami,/ Di foglie adorne, stendi a ciel sereno!* (*Crești, plantă minunată, și ramurile-ți verzi,/ Împodobite cu frunze, întinde-le spre seninul cer* – p. 52-53). Într-

un astfel de cadru, multiplicat în multe tipare de poet, şablonul „păstorului întristat" îşi arogă damnarea unei suferinţe profunde, departe totuşi de fiorul existenţial: „*Ove al soave sussurar i grami/ Dolor s'acquetin nel mortal mio seno,,* (*Unde, la freamătul suav, mâhnitele/ Dureri să se/mbuneze în pieptul meu muritor* – p. 52-53).

Sigur, trăirile poetului au fost reale, dar el nu pare preocupat să-şi elibereze supapele sufletului, ci este în permanenţă preocupat să contureze un univers care-i este străin, la concureţă cu bucolicele antichităţii, livresc şi convenţional, cu un bagaj rustic simplificator, cu un stindard foarte transparent (*et in Arcadia ego!*): „*D'Arcadia umile pastorell'io sono*" (Un umil păstoraş din Arcadia eu sunt – p. 36-37).

Alături de chipul iubitei, cu ochii care strălucesc „asemenea unor stele limpezi", peisajul este populat de numeroase spirite ce anulează intimitatea trăirii:„ *Fra i nembi avvolto freme un spirito fiero*" (*Înfăşurat printre nori freamătă un spirit mîndru* – p. 38-39), iar zeul Amor „*M'e certa guida alla fiorita chiostra*" (*Îmi e călăuză sigură la înflorita grădină* - Ibidem). Poetul nu se pierde şi nu se regăseşte în grădină, ci-şi alege rolul unui pictor de şevalet, al unor peisaje pe care nu le creează, ci le reproduce.

Ce a rămas din epopee este funcţia cadrului natural de a împrumuta vitalitate, din eternitatea lor, celor care populează interiorul. Acest lucru se putea realiza printr-o sugestie implicită, de care însă Asachi este străin, preocupat de poza declamatorie: „*S'unqua avverrà ch'il mio cantar arrive/ Al segno, ove non giunge l'atra morte*" (*Dacă vreodată se va întâmpla să-mi ajungă cântarea/ La ţinta unde nu ajunge neagra moarte* – p. 58-59).

2.4. Elementele supranaturale, divine, prezente în *Leucaida*, trădează şi ele, în stil arcadian, dimensiunea monumentală a marilor poeme, sensul fiind acela al drumului întors. Nu zeii par preocupaţi de muritori, ci aceştia au un parcurs apoteotic: „*Leuca gentil.../ La bella Italia ch'in te vede sorte/ Degne beltà dell'immortali Dive*" (*Frumoasa Italie vede în tine născute/ Frumuseţi demne de nemuritoarele zeiţe* – p. 58-59).

Într-un ţinut arcadian, în care se pare că stăpânesc Austrul, Aurora, Soarele, zeităţile mărunte precum graţiile, muzele şi zefirii nu-şi găsesc destinaţia operativă într-un spaţiu în care Destinul, cel care trebuia să fie deasupra zeilor, se plimbă cu Amor de mână. De fapt, acest din urmă „zeu" cu funcţionalităţi sentimentale, este cel mai frecvent întâlnit (de peste 20 de ori în texte). Celelalte nume proprii propun simboluri uşor decodabile: Muza, Virtutea, Madona, Elena, Jupiter, Eco...

3. În loc de concluzii

În prezenţa conceptului de *virtute* ce caracteriza orice om pentru a intra în exerciţiile sentimentale de admiraţie, efuziunea sentimentală, „ridicată" la rang de epopee, este acreditată de poet ca un hybris afectiv. De aceea menţine totul sub control, estompând avântul emoţional. În aceasta constă – se poate deduce – inapetenţa poetului faţă de romantism.

Cenzura afectivă caracterizează poetica parnasiană care vedea confortul afectiv ca o trăire unică, perisabilă, supusă devansului de mutaţia valorilor estetice. Nu era văzută, cum ar fi trebuit, ca o declanşare în structurile de aşteptare ale lectorului, a propriilor trăiri.

Asachi mai are o trăsătură la care ţineau mult parnasienii: perfecţiunea formală.

Că în limba italiană sonetele din *Leucaida* sunau foarte bine, cu atât mai mult cu cât astfel de tehnici se aplică la genurile fixe de dimensiuni reduse, cum ar fi sonetul. Poetul moldovean a avut constante preocupări „inginereşti" de a stăpâni procedeele prozodice. Astfel, alcătuise un dicţionar de rime (*Rimario moldavo*), cu multe consideraţii despre versificaţie.

Sub aspectul limbii literare, a fost preocupat permanent de cunoaşterea de către lectori a limbajului poetic (circula încă în epocă mentalitatea că limba română era nelucrată, neavând disponibilitate pentru toate inflexiunile afective). Astfel, din 1833, până în 1844 a alcătuit 5 glosare cu lecţiuni explicative, dintre care 2 se întâlnesc la sfârşitul unor volume de poezie (Chivu,

2019, p. 130). Variantele lexicale ale limbajului poetic par selectate de lexicograful-poet în funcție de structura metrică pe care fiecare cuvânt o reprezintă.

Preocuparea față de perfecțiunea metrică și detașarea de efuziunile afective sunt trăsături care îl apropie pe Asachi de parnasianism. Inaderența cvasi-organică a lui la romantism se întâlnește astfel cu contestările parnasiene la poetica romantică. În realitate, nu se întâlnesc. Atitudinea poetului moldovean era una ce premergea romantismului, în timp ce parnasienii contracarau programul romantic după ce acesta își produsese efectele. Numai că, reinstaurând clișeele formale, din zona clasicismului antic, ei au determinat, ca o descătușare, apariția simbolismului, deschizând prin acesta, și prin curentele moderniste, perspectivele adevăratei poezii.

BIBLIOGRAPHY

Asachi, Gh., *Leucaida*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

Asachi, Gh., *Opere*, Chișinău, Editura Hyperion, 1991.

Caracostea, D., *Scrieri alese II,* Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* București, Editura Minerva, 1982.

Chivu, Gh., *Limbă și cultură. Studii de istorie a limbii române literare*, București, Editura Academiei Române, 2019.

Densușianu, O., *Opere,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981.

DGLR (Simion, E., coordonator), *Dicţionarul general al literaturii române*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2004.

Lăudat, I. D., *Gheorghe Asachi – schiţă de portret, în Gheorghe Asachi. Studii, coordonatori Marin Aiftincă şi Al. Husar,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1992.

Lovinescu, E., *Gh. Asachi, viaţa şi opera sa*, Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1927.

Macovei, A., *Gheorghe Asachi poetul unei mari iubiri, în Gheorghe Asachi. Studii, coordonatori Marin Aiftincă şi Al. Husar,* București, Editura Academiei Române, 1992.

Pahonţu, E., *Începuturile vieţii artistice moderne în Moldova,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1967.

Protase, M., *Gheorghe Asachi*, în *Dicționarul scriitorilor români*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

Scarlat, M., *Istoria poeziei românești, vol. I,* Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

Sorescu, G., *Gh. Asachi,* București, Editura Minerva, 1970.

Zaciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicționarul scriitorilor români,* București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

TRANSFORMATIVE HYPERTEXTUALITY: WILLIAM GOLDING'S LORD OF THE FLIES VS DANIEL DEFOE'S ROBINSON CRUSOE

Maximiliana Ştefan (Miheţ)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This essay will compare the two novels, Robinson Crusoe and Lord of the Flies, to see how each author reflected the point of view of society at the time that they lived in. One pre-twentieth century and one modern text. The human nature will be viewed from their two different perspectives. The parallel between the two novels allows us to analyze man's ability to tame nature and to turn it against him.
I will try to demonstrate transformative hypertextuality following the characters and the space of the actions. These two texts share one main factor and that is theme. In both cases the main persons tries to survive on a desolate island in the middle of nowhere. The different themes that both texts contain are to do with social status and leadership, damage and destruction, nature, society and hope.

Keywords: hypertextuality, society, reinterpretation, leadership, destruction

Lucrările de teoria literaturii din a doua parte a secolului al XX-lea înlocuiesc termenul de operă literară cu acela de text sau discurs literar. Această opţiune apare în teza lui Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, apărută în anul 1958, conform căreia limba este un obiect comun al lingvisticii şi ştiinţei literaturii.

Astfel, se formează o literatură teoretică, lingvistică şi poetică prin care se definesc elementele constituente ale textului. Punctul de plecare îl constituie cursul de lingvistică al elveţianului Ferdinande de Saussure, ale cărui idei sunt reluate de formaliştii ruşi şi dezvoltate de orientările stilisticii contemporane. Apar lucrări de referinţă, aparţinând lui Roman Iakobson, Luis Hjelmslev, Rene Wellek, Austin Warren, Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Rolland Barthes şi Umberto Eco. De asemenea, în România, bibliografia textului literar este foarte bogată datorată contribuţiei lui Ion Coteanu, Paula Diaconescu, Sorin Stati, Ileana Vântu şi Carmen Vlad.

Cuvântul *textus*, provine din latină şi înseamnă *ţesătură*, fiind preluat de majoritatea limbilor europene, cu un sens aproximativ similar. În limba română, sensurile cuvântului, conform D.E.X., desemnează ceea ce este exprimat în scris: cuprinsul unei opere sau al unei legi.

Textul este un obiect al cercetării lingvisticii şi al teoriei literare. Lingviştii consideră textul ca o unitate coerentă globală alcătuită din semne ordonate pe baza unor norme. Analiza textului cuprinde componentele verbale, sintactice şi semantice, precum şi relaţiile dintre autor şi receptor. Într-un enunţ denotativ există o relaţie coerentă între semnificat şi semnificant, dar în cazul textului literar, apar deviaţii de la ordinea obişnuită. Cuvântul, pe lângă semnificaţia sa proprie, poate exprima, în funcţie de context, o mulţime de alte înţelesuri. Caracteristic textului este sistemul de semne, care face posibilă comunicarea unei game largi de idei.

Întrucât analiza unui text presupune decodarea unui mesaj, trebuie reţinut că nu există o formulă unică, o reţetă general valabilă de analiză literară, însă există o diversitate a formulelor de analiză, iar concentrarea atenţiei numai asupra unuia dintre elementele componente ale textului poate fi relevantă pentru sublinierea valorii estetice a operei.

O altă noţiune legată de teoria textului este aceea de intertextualitate. Termenul a fost impus de către Julia Kristeva într-un articol, publicat în 1967, referitor la ideile lui Mihail Bahtin. Acesta, în studiile sale, vorbea despre calitatea plurivocă, dialogică a discursului literar epic. Termenul de intertextualitate sugerează această capacitate dialogică a romanului, absentă în celelalte specii. Orice text literar este în relaţie cu alte texte şi poate fi considerat o pluralitate de texte. Creaţia

literară este în strânsă relaţie ideatică sau formală cu un întreg sistem, fiind influenţată şi influenţând la rândul ei.

Opţiunea cercetătorilor din ultimele decenii pentru conceptul de text literar în locul celei de operă literară, a dus şi la schimbarea raportului dintre autor şi creaţia literară, din perspectiva actului critic. Identificarea relaţiilor din sistemul de determinări lingvistice, a mecanismelor de generare a semnificantului, ideea operei deschise spre o pluralitate de interpretări, au modificat substanţial discursul despre literatură.

Termenul de rescriere provine din *fr. récrire* care defineşte *„redactarea din nou pentru a da o nouă versiune sau a transpune în alt limbaj artistic, în altă formă artistică."*[1] Rescrierea este un element al literaturii contemporane, prin care se reinterpretează operele, se repoziţionează subiectele şi se reevaluează trecutul cu scopul reformulării unor noi sensuri ale textelor; cu alte cuvinte, rescrierea e practică şi produs în acelaşi timp, nota ei specifică fiind reinterpretarea sau replica polemică la adresa operelor canonice faţă de care se păstrează o referinţă specifică, explicită.

Termenul rescriere pare perfect transparent şi inteligibil pentru crearea unei sinonimii curente a intertextualităţii. Analiza pe care i-o dedică Douwe Fokkema în articolul *The Concept of Rewriting*, dezvăluie o complexitate a conceptului. Autorul începe cu accepţia foarte largă a rescrierii, noţiune care ar putea fi extinsă astfel încât să acopere întregul câmp al literaturii. Acest fenomen derivă până la urmă din convenţionalitatea funciară a literaturii.

Se poate afirma că *totul este rescriere* sau că *totul este intertext*, dar se impune o restrângere a conceptului, adecvat unui uzaj mai limitat şi mai precis şi care să permită vehicularea lui în opoziţie cu alte concepte. Autorul olandez are în vedere două modalităţi de a defini rescrierea ca termen tehnic: prima ar fi rescrierea manifestă, în care pretextul sau hipotextul este cunoscut, identificabil. Douwe Fokkema consideră că ceea ce a catalogat Genette în *Palimpseste* sunt variatele forme pe care le poate avea rescrierea.

O altă modalitate de definire începe prin căutarea unor concepte opuse sau complementare şi incompatibile cu rescrierea.

Pe lângă alte opoziţii, Douwe Fokkema propune, în articolul citat, încă o opoziţie, aceea între rescriere şi intertextualitate. Autorul admite că această dihotomie poate părea surprinzătoare, având în vedere că definiţiile curente ale intertextualităţii converg spre un sens foarte apropiat de cel al rescrierii. Cercetătorul observă că diferenţa rezidă în pluralul textelor. Intertextualitatea pune accentul pe ceea ce se află între texte, cu alte cuvinte e divergentă textului ca entitate discretă, în timp ce rescrierea reactivează noţiunea de text. În completarea observaţiei lui Fokkema, putem spune că intertextualitatea emfatizează relaţia textelor şi ţesătura colectivă pe care acestea o compun, precum şi spaţiul dintre ele, în timp ce rescrierea reactivează noţiunea mai tradiţională de operă, noţiune mai puţin neutră şi mai încărcată de accent valoric în comparaţie cu aceea de text.

Opoziţia stabilită de Douwe Fokkema este formulată în termeni convingători, rescrierea reprezintă tehnica prin care se pune accent pe un anumit pretext sau hipotext confirmând astfel noţiunea de text ca entitate structurată, iar intertextualitatea este filosofia care explică această tehnică. Rescrierea este o tehnică pe care o regăsim încă din antichitate, iar noţiunea de intertextualitate este o invenţie poststructuralistă şi postmodernă. Precizarea sugerează că atunci când folosim termeni ca intertext şi intertextualitate invocăm o întreagă paradigmă teoretică. Intertextualitatea sau hipertextualitatea, se întâlnesc împreună cu rescrierea. Literatura de grad secund îşi afirmă diferenţa în acelaşi timp infimă şi infinită prin intertextualitate sau rescriere tehnica deviantă şi metamorfică.

Termenul de hipertext îi apaţine lui Gérard Genette, care îl definea *„J'appelle donc hypertexte tout texte derive d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte (nous dirons imitation)"* (*„Numesc*

[1]*Dicţionarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan", Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016.

hipertext orice text derivat dintr-un text anterior prin transformare simplă (procesare) sau de transformare indirectă (imitaţie).”[2] Aşadar, hipertextualitatea reprezintă relaţia de derivare a unui *hipertext* (text generat) dintr-un *hipotext* (text sursă), adică este imitaţie şi transformare. În lucrarea *Palimspestes* G. Genette stabileşte două tipuri de relaţii hipertextuale: transformative şi imitative.

În abordarea acestui gen de opere de către mulţi scriitori, o temă des întâlnită este tema robinsonadei. Dintre exemplele de rescrieri, amintim: resemantizări mitice: Michel Tournier, *Vineri sau limburile Pacificului* vs Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*; rescrierea şi studiile postcoloniale: Jean Rhys, *Întinsa mare a Sargaselor* vs Charlotte Bronte, *Jane Eyre*; rescrieri din perspectiva feministă: Cecilia Ştefănescu, *Legături bolnăvicioase* vs Lanclos, *Legături primejdioase*; Michael Cunninghan, *Orele* vs Virginia Wolf, *Doamana Dalloway*; rescriere şi postcomunism: Mihai Zamfir, *Educaţie târzie* vs Flaubert, *Educaţie sentimentală*; Gheorghe Crăciun, *Puppa rusa* vs Flaubert, *Doamna Bovary*; George Cuşnărescu, *Colonia penitenciară oranj* vs Kafka, *Colonia penitenciară*.

Prin prezenta lucrare mi-am propus o interpretare a două opere literare care ocupă un loc important în literatura universală, o interpretare din punct de vedere al hipertextualităţii, ca reinterpretare a unei opere canonice. Hipertextualitatea, aici, constă în relaţia de derivare a unui text **B** (hipertext) - *Împăratul muştelor* - de William Golding, cu un text **A** (hipotext) – *Robinson Crusoe* – de Daniel Defoe.

Împăratul muştelor de William Golding se regăseşte cu succes în primul tip de hipertextualitate, şi anume hipertextualitate transformativă, deoarece, păstrează atât tema naufragiului, cât şi spaţiul iunsular în care se desfăşoară acţiunea, la fel ca şi în romanul *Robinson Crusoe* al lui Daniel Defoe, dar mult mai dur şi spus altfel. Duritatea textului lui Golding constă în contestarea mitului lui Robinson şi punerea în evidenţă a înfruntării binelui cu răul, astfel producându-se o ruptură logică, cititorul fiind supus unei meditaţii pe o temă cu caracter etic.

Atât Defoe, cât şi Golding îşi expun punctul de vedere asupra societăţii în care trăiesc, astfel natura civilizaţiei, a umanităţii apare văzută din două perspective diferite.

Daniel Defoe a publicat *Robinson Crusoe* în 1719, iar William Golding a publicat *Împăratul muştelor* în 1954. Ambele romane sunt primele lucrări de ficţiune ale celor doi autori şi abordează tema lipsei civilizaţiei. Prima este despre un om naufragiat şi despre modul în care supravieţuieşte în sălbăticie, a doua se referă la un grup de elevi, copii cu educaţie severă, care se schimbă în rău în faţa lipsei civilizaţiei. Cu toate că la prima vedere situaţiile sunt asemănătoare, există un contrast în modul în care cei doi autori reprezintă civilizaţia.

Surse de inspiraţie.

„Defoe sugerează că romanul se bazează pe propria experienţă. Remarcabilul aventurier Robinson, a avut pandant în realitate. Romanul cel mai important al lui Defoe s-a bazat până la un punct pe extraordinarele aventuri ale unui contemporan, Alexander Selkirk, a cărui dramatică supravieţuire a fost relatată de Woodes Rogers în «O călătorie pe mare în jurul lumii».

Selkirk, al şaptelea fiu al unui cizmar scoţian, a preferat să fugă pe mare decât să înfrunte acuzaţia de comportament indecent în biserică. La sfârşitul anului 1704 naviga într-o flotilă aflată sub comanda lui William Dampier. Din motive necunoscute, Selkirk ajunge într-un conflict atât de acut cu căpitanul vasului său, încât cere să fie debarcat pe o insulă pustie din arhipelagul Juan Fernandez, în apropiere de coasta statului Chile. Înainte ca vaporul să plece, se răzgândeşte şi imploră să fie luat înapoi, dar superiorul îl refuză.

Următorii patru ani, scoţianul abandonat supravieţuieşte singur, ajutat doar de strictul necesar care încăpuse într-o lada de marinar. Asta însemna câteva haine, ceva mâncare, jumătate de kilogram de tutun, o muschetă, un ceainic, un topor şi un cuţit. Conform mărturisirii sale, îi rămăsese şi Biblia, care avea să devină cea mai preţioasă comoară a neîntreruptei lui singurătăţi.

[2] Gérard Genette, *Palimspestes*, Éditions du Seuil, Paris, 1982;

Crusoe avea și el lucruri asemănătoare, cu ajutorul cărora a reușit să înjghebe o plută și să mai aducă alte lucruri de pe vasul naufragiat. Citea Scripturile cu mare atenție, gândindu-se la cât de mult mai avea de stat.

La fel ca și Crusoe, Selkrik a găsit izvoare cu apă bună de băut și capre sălbatice. Avea în plus porci și găini, care se adăugau hranei compuse din pește și fructe exotice. Deși apăsat de singurătatea izolării, puternicul aventurier a izbutit să-și improvizeze haine din piei de capră, folosind un cui vechi în loc de ac. Din resturi de ciorapi și o bucată de pânză și-a făcut o cămașă nouă. Și, la fel ca replica lui literară, Selkrik își construia încăperi de dormit și de gătit și învață să aprindă focul frecând una de alta două bucăți de lemn de pin.

A fost salvat la începutul lui 1709 de către Rogers, care conducea o expediție în Mările Sudului, avându-l pe Dampier ca navigator. Rogers s-a împrietenit cu Selkrik și mai târziu i-a oferit comanda unui vas capturat, The Increase. Curajosul scoțian a murit pe mare în 1721, dar înainte - ori de câte ori petrecea ceva vreme în țara natală - prietenii îl găseau profund schimbat. Se spunea că și-ar fi făcut o hrubă ca să-și poata petrece ore lungi în meditație solitară, parcă regretând plecarea de pe izolata insuliță din Pacific."[3]

În ceea ce privește canibalismul, cel mai oribil exemplu de comportament prezentat de Crusoe, se baza doar pe mărturiile navigatorilor.

Chiar și acum în secolul XXI romanul se bucură de aceeași apreciere, cu toate că pământul este destul de cunoscut. Secretul operei este tocmai problema pusă de Defoe, și anume: cum se va comporta un om rupt de societate, de prieteni, de familie, nemaiavând niciun sprijin în afară de sine. „*Cartea lui Defoe este prima lucrare literară din lume în care munca creatoare a omului este descrisă în mod inspirat."*[4]

Golding sugerează că momentul ales pentru conceperea și publicarea acestui roman nu este unul întâmplător. În 1954, William Golding a fost soldat în marina britanica si participant la debarcarea din Normandia. Urmările războiului au lăsat răni adânci în sufletul scriitorului, răni care, cu siguranță, nu se vor vindeca. Golding a ajuns la concluzia că, omul, oricât de educat ar fi, poate deveni un barabar însetat de sânge, căci, vărsarea de sânge este moștenită și transmisă din generație în generație. Războiul a fost o lecție de viață foarte dură, din care supraviețuiește doar pentru a revela adevărul despre om. Contrastul dintre experiența lui Golding și imaginația sa conduce la o concluzie importantă: umanitatea e pierdută în anumite condiții create, precum izolarea, când omul este supus unei lupte cu fiara din el, renăscând instictele primare. Prin urmare, el vine cu acest roman alegoric despre natura umană, în care evidențiează faptul că dorința de putere și frica sunt factori care îi schimbă pe oameni chiar dacă sunt sau nu copii. Asemenea binelui, răul face parte din ființa umană.

Explicarea titlurilor

Titlul romanului *Robinson Crusoe* este omonim cu numele personajului principal, eroul puternic, prizonierul din Paradis, care simbolizează binele și încă de la începutul lecturii insuflă încredere cititorului câștigându-i simpatia.

Titlul romanului *Împăratul muștelor*, etimologic vorbind, se pare că provine de la „*semnificaţia ebraică a lui Belzebub (Ba'al = rege/împărat + Zebub = «cei-care-zboară»), care, în unele texte vechi era considerat ca fiind unul dintre cei mai importanţi trei îngeri decăzuţi (alături de Lucifer şi Levitan), ajuns în fruntea ierarhiei hoardei infernale a lui Satan şi «domnind» peste ordinul «celor-care-zboară» (deşi în religia creştină Belzebub a fost asimilat ca sinonim pentru Satana, sporind astfel lunga listă de nume date conceptului cu cele mai multe denumiri echivalente.)"*[5]

---

[3] Cristina Stamatescu, *Legenda lui Robinson*, jurnalul.ro, *https://m.jurnalul.antena3.ro/special-jurnalul/legenda-lui-robinson-47280.html; (accesat la data de 29.10.2019)*

[4] *Ibidem.*

[5] *http://www.bisericasatanista.org/beelzebul-beelzebub.html/; (accesat la data de 29.10.2019)*

În roman *Împăratul muştelor*, numit aşa de Simon, apare întruchipat într-un fel de idol, *confecţionat* din capul unui porc ucis cu bestialitate şi decapitat, înfipt într-un ţăruş adus ca ofrandă *Fiarei*. Fiara reprezintă necunoscutul, iar frica de fiară este frica de necunoscut. Ţeasta în putrefacţie simbolizează forţele malefice, întunericul din sufletele copiilor însetaţi de sânge şi capabili de crimă. Întruchiparea idolului malefic sugerează regresia spre primitivism şi barbarism, generată de victoria iraţionalului.

Firul epic

Defoe a creat povestea lui Robinson, un aventurist dornic de a călători, care pleacă în aventura vieţii lui, luând viaţa pe cont propriu „*Fără să mai întreb pe cineva sau să-mi vestesc părinţii, ..., m-am urcat pe corabie, într-n ceas rău la 1 septembrie 1651.*”[6] După multe peripeţii pe mare şi după naufragiu, Robinson fiind singurul supravietuitor, se adăposteşte pe o insulă pustie la sute de mile depărtare de continent, departe de oameni şi de civilizaţie. Cu timpul, Robinson se acomodează acestor condiţii, ia viaţa de la capăt, începând cu construirea unui adăpost şi confecţionarea celor mai simple şi mai indispensabile obiecte necesare asigurării hranei şi sănătăţii. După mulţi ani de singurătate, pe neaşteptate îşi face prieteni, nişte locuitori băştinaşi ai Americii, reprezentanţi ai diferitelor triburi de indieni, strămutaţi de pe continent pe insulele din Marea Caraibelor.

Carib, carib! (duşman foarte periculos), a răspuns Vineri când Robinson l-a întrebat cum îşi spun cei de pe insulă. Vineri devine servitorul lui, iar tatăl acestuia şi un suedez sunt lăsaţi să plece pe un continent. Secolul al XVII-lea, când se desfăşoară acţiunea romanului, este considerat *veacul de aur* al piraterie. Asfel, apare pe insulă un căpitan şi câţiva oameni ai lui încolţiţi de nişte hoţi, iar Robinson îi salvează, o parte din hoţi fiind omorâţi , iar cealaltă parte sunt lăsaţi pe insulă, dându-le casa lui, acesta fiind un mod de pedeapsă. Robinson pleacă împreună cu căpitanul şi cu Vineri spre civilizaţie pe 19 decembrie 1686. După aproape trei decenii de când a stat pe insulă, Robinson ajunge în oraşul natal unde află că a pierdut mulţi membri ai familiei. În final personajul îşi reface viaţa.

Prin această istorie, devenită una din cărţile de temei ale omenirii, autorul nu a avut ca scop să distreze cititorul cu un produs al imaginaţiei sale, ci să prezinte viaţa reală în care omul are puterea de a reface lumea. Aici nu este vorba despre o aventură pusă la punct dinainte sau o dorinţă de evadare cu scop de relaxare, ci este ceva impus, neprevăzut, ceva ce îi solicită toate eforturile fizice şi capacitatea intelectuală, pe tot parcursul operei personajul aflându-se într-o continuă acţiune, într-o luptă cu forţele naturii.

În *Împăratul muştelor*, acţiunea este plasată undeva la capătul lumii, sau, mai bine zis, în afara ei, acolo, unde timpul şi spaţiul se estompează, iar graniţele se topesc şi dispar în neantul care desparte oamenii societăţii moderne şi civilizate de oamenii tavernelor.

Romanul are la bază o schemă biblică, acţiunea petrecându-se după un război în care doar copiii au supravieţuit. Bazându-se pe ideea de *lume nouă*, insula reprezintă o şansă. Simon, unul din baieţi, găseşte un loc în insulă, asemănător Grădinii Raiului care va căpăta conotaţii negative pe parcursul cărţii. Instinctele primare sunt o fatalitate şi, în curând, fac din exotica şi virgina insulă un teatru de război în miniatură. Războiul nuclear de care fugiseră din lumea mare nu e, fundamental, mai rău decât cel din mica lor lume izolată.

În urma prăbuşirii avionului, smulşi din sânul societăţii, copiii par a fi smulşi totodată şi din câmpul propriei conştiinte, iar ceea ce la început părea a fi aventura vieţii lor, se transformă dintr-o epopee robinsoniană într-un traseu iniţiatic ucigător de vise, profanator al inocenţei şi uzurpator de vieţi.

Cu toate că, în primul capitol, spaţiul acţiunii este o insulă edenică precum cea a lui Robinson, cu plante tropicale, coral şi apă limpede, pericolul pate fi intuit de către cititor odată cu

[6]Daniel Defoe, *Viaţa şi nemaipomenitele aventuri ale lui Robinson Crusoe*, Editura Mondero, traducere Petru Comarnescu, Bucureşti, 2002;

apariția păsării galben-roșie cu țipăt de vrăjitoare. Insula poate fi asociată cu Grădina Edenului în mijlocul căreia diavolul așteaptă pe cel slab, aici Fiara îi așteaptă pe copii, căci până și cei mai mici poartă în ei sâmburele răului. Fiara pătrunde în sufletele micuților treptat, atât în junglă, cât și în mare, apoi li se arată gemenilor, până când devine un idol pentru toți.

La început, în joacă, apoi din ce în ce mai responsabil, Ralph, un băiețel de 12 ani, secondat de Piggy, sfătuitorul înțelept, încearcă să pună bazele unei organizări, care să le permită supraviețuirea. Face reguli, aleg scoica – simbolul demnității, al autorității raționale și al ordinii –, iar tocmai pentru a menține ordinea, propune construirea de adăposturi și menținerea focului pentru a fi văzuți de la distanță.

Vede vânătoarea ca pe o alternativă la fructele existente din belșug. Nefiind însă absolut necesară, o privește mai mult ca pe o distracție și îl numește șef al vânătorilor pe Jack,

cel care, încă de la început, își dorise poziția de lider. Pentru el vânătoarea e mai importantă decât menținerea focului.

Vocea raţiunii este înlocuită treptat, într-o cavalcadă ameţitoare şi nebunească a regresiei firii umane către instinctiv şi primitiv, de *vocea sângelui*. Au loc două crime.

Minunatele peisaje, aproape edenice, descrise în paginile romanului sunt brutal sfâșiate de țipetele celor care luptă pentru propria viaţă. Şi, în timp ce strigătele de supraviețuire ale celor vânaţi se cufundă iremediabil în genunile întunecoase ale insulei şi în bezna conştiinţei grupului, strigătele de luptă ale vânătorilor se înalţă în ecourile frânte ale fiordurilor, ce înconjoară insula, singurele martore ale tragediei pe care această fâşie de pământ o adăposteşte.

Lucrurile evoluează treptat și dramatic către un deznodământ trist.

Personajele.

Robinson Crusoe e personajul principal al romanului, care, la început, e prezentat ca un tânăr aventurier de 19 ani aflat într-o perioadă de autoafirmare, și care pleacă de acasă, - motivul călătoriei ca modalitate de afirmare și formare a personalității -, și trăiește o aventură incredibilă timp de aproape 30 de ani.

Cu toate că se află la o vârstă fragedă, el trece peste greutățile și obstacolele vieții, supraviețuind departe de civilizație. Supraviețuirea i s-a datorat spiritului de lider pe care îl avea (ex: devine stăpânul lui Vineri, devine căpitanul corabiei salvatoare), dar și iscusinții minții și forței brațelor.

Solitudinea eroului nu e o cauză de deprimare sau teamă, ci este generatoare de energie, ajutându-l să subjuge insula, să o transforme în regat de lucruri utile. Singurătatea și egocentrismul devin valori pozitive ale vieții moderne, care la Defoe nu au efectele alienante.

„Robinson are un dublu caracter: el este și om al muncii și burghez. Acest dublu caracter al eroului cărții face din el un reprezentatnt al întregului mediu burghezo-democratic din acea vreme. Robinson este primul burghez zugrăvit în mod pozitiv în literatură, [...], opus tuturor eroilor literaturii aristocratice, care nus-au îndeletnicit niciodată cu o muncă utilă, nefiind decât consumatori, iar nu creatori ai bunurilor necesare vieții."[7]

Fire optimistă, *„... mă mângâiam, punând în fața fiecărui rău un bine"* sau *„[...] sunt totuși în viață, nu m-am înecat, după cum s-a întâmplat cu tovarășii mei [...]"*[8], Robinson este un prizonier în Paradis, care trăiește experiența civilizatoare a umanității, devenind un personaj simbol al literaturii universale. Tot parcursul său pe insulă, depășirea obstacolelor ivite, au fost pentru personaj adevărate mijloace de autocunoaștere și de formare a personalității, care, în final, i-au modelat caracterul, făcându-l să se simtă încrezător în propriile forțe. Adaptarea la situațiile dificile și înfrângerea greutăților insuflă optimism, dar totul se datorează muncii și credinței în Dumnezeu. Foarte important de urmărit este trasformarea spirituală a eroului. Departe de civilizație el

[7] A Anix, *Istoria literaturii engleze*, Editura Științifică, traducere Leon Levițchi și Ion Preda, București, 1965;
[8] Daniel Defoe, *Viața și nemaipomenitele aventuri ale lui Robinson Crusoe*, Editura Mondero, traducere Petru Comarnescu, București, 2002;

meditează la soarta care l-a aruncat pe o insulă nelocuită. Citește Biblia, se gândește la Divinitate și se împacă cu soarta lui. Nu acuză pe nimeni de faptul că a rămas în singurătate perfectă. Ca rezultat, eroul găsește o pace a minții. El învață să se bazeze pe puterea sa și să se bazeze pe mila lui Dumnezeu.

Robinson întruchipează atât pe *homo faber*, cât și pe *homo sapiens*, căci în fiecare acțiune a sa se manifestă gândirea, iar pentru fiecare acțiune are o justificare. În realizarea acestui personaj, Defoe a îmbinat multe calități umane: curajul, dârzenia, inventivitatea, hărnicia, limpezimea minții și capacitatea de a nu-și pierde niciodată speranța, astfel cucerind cititorul.

Personajele centrale, **Piggy și Simon**, din *Împăratul muștelor* poartă mesajul lui Golding. Dialogul lui Simon cu fiara are forța unui pasaj biblic, iar scena în care Piggy vorbește războinicilor are măreție de tragedie antică.

Eroul, **Ralph**, are tovarăși, dar niște tovarăși vicioși, exponenți ai răului, cruzi și vicleni, conduși de Jack, prin care se face referire la natura umană, la puterea ei de autodistrugere. Inocența copilăriei este înlocuită cu ura și violența. Imaginea personajelor din debutul romanului seamănă cu cea a lui Defoe, o lume fără reguli în paradis, după care apare primul sentiment, invidia lui Jack față de Ralph.

Frica și dorul de casă îi determină să creadă că pe insulă trăiește o creatură înfiorătoare și încearcă să o ucidă, neștiind că singurele fiare de pe insulă sunt chiar ei. Simon încearcă să-i convingă că acea ființă nu există, ceea ce îi aduce moartea. Starea de calm e menținută de personajele pozitive, Piggy și Ralph, care găsesc apă potabilă, mențin focul, simbolul salvării la început, iar apoi al distrugerii și morții etc.

Această stare de calm dispare treptat, copiii devenind din ce în ce mai răi, aici observându-se efectul Celui de-al Doilea Război Mondial asupra omenirii.

Jack dorește controlul grupului cu orice preț și îi omoară pe toți cei care îi stau în cale, simbolizând prin comportamentul său întoarcerea la primitivism a omului fără lege, departe de civilizație. Chiar și ofițerul care îi salvează declară cu dezamăgire că *„mă așteptam ca un grup de băieți englezi să facă o impresie mai bună.”*[9]

Fiecare dintre băieți reprezintă un model din societatea de zi cu zi: unul caută interesul general și apăra valorile democrației, altul este intelectualul, vocea rațiunii și bunului simș și altul reprezintă violența și sălbăticia.

Putem considera personajele lui Golding mai importante decât acțiunea în sine, căci prin ele acțiunea este adusă aproape de realitate.

Urmărind subiectul și evoluția personajelor celor două romane se poate observa *hipetextualitatea transformativă* la nivelul textului lui Golding, care are o viziune arhetipală a inocentului care cade în păcat, spre deosebire de Defoe, care are o viziune arhetipală a păcătosului adus pe calea cea dreaptă. Ambii scriitori, însă, au un scop comun, nemărturisit, dar care iese la iveală odată cu lectura textului și care este specific societății din care proveneau: efectul moralizator. Personajele au menirea de a instrui și de a avertiza atât în legătură cu valorile omului, cât și cu slăbiciunile acestuia. Autorii ne oferă posibilitatea reflectării asupra moralului și religiei, dar și asupra legăturii omului cu natura.

Personajul lui Defoe se află într-o perfectă armonie cu natura, pe când personajele lui Golding transformă Edenul într-un haos primordial, dezumanizator cu rol distructiv. Atât de mare este forța naturii, încât are drept de viață sau de moarte asupra oamenilor. În ambele situații, personajele sunt lăsate să trăiască. Ele trebuie să găsească doar un motiv pentru a trăi, căci de mijloace nu duc lipsă.

Romanul *Împăratul muștelor* este considerat o replică negativă a romanului *Robinson Crusoe* a cărei acțiune este plasată pe o insulă paradisiacă, unde imaginea maleficului joacă feste personajelor și ceea ce părea a fi o nouă robinsonadă, departe de civilizație, se transformă într-un

[9] William Golding, *Împăratul muștelor*, Editura Humanitas, București, 2013;

coşmar ucigător de vise, în care ura ia locul iubirii aproapelui şi crima stăpâneşte Paradisul devenit Infern.

William Golding în acest roman a surprins patru aspecte ale umanității: socialul, cultura, religia şi armata timpurilor sale realizând un microcosmos alegoric, ca urmare a experienţelor sale de viață.

Cu o tematică aparent asemănătoare cu cea a lui Defoe, care, la o privire mai atentă, devine foarte diferită, *Împăratul muştelor* este o parabolă de o forță incredibilă, care ne face să medităm la întrebarea: este libertatea absolută calea spre fericire?

Acest roman nu doar avertizează asupra dezastrelor pe care le poate produce violența, dar face o analiză a dezvoltării progresive a instinctualității bestiale, a plăcerii de a ucide, o paralelă cu comportamentul oamenilor în societate.

BIBLIOGRAPHY

Ediția operelor investigate

1. Daniel Defoe, *Viața şi nemaipomenitele aventuri ale lui Robinson Crusoe*, Editura Mondero, traducere Petru Comarnescu, București, 2002.
2. William Golding, *Împăratul muștelor*, Editura Humanitas, București, 2013.

Referințe teoretice și critice

1. A Anix, *Istoria literaturii engleze*, Editura Științifică, traducere Leon Levițchi și Ion Preda, București, 1965.
2. Bahtin. M., *Probleme de literatură şi estetică*. Trad. de Nicolae Iliescu; prefaţă de MarianVasile. Bucureşti: Univers, 1982.
3. *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016.
4. Gérard Genette, *Palimspestes*, Éditions du Seuil, Paris, 1982;
5. Manolescu, Ion. *Introducere în hyper-textualitate*, în: Observator Cultural, 2001, nr. 59 (accesat 24.11.2019)

Bibliografie electronică

1. Cristina Stamatescu, *Legenda lui Robinson*, jurnalul.ro, *https://m.jurnalul.antena3.ro/special-jurnalul/legenda-lui-robinson-47280.html; (accesat la data de 29.10.2019)*
2. *http://www.bisericasatanista.org/beelzebul-beelzebub.html/; (accesat la data de 29.10.2019)*

THE ROLE OF MACROPERSPECTIVES IN READING ROMANIAN LITERATURE

Ioana Mihaela Vancea
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: During the last decades, the national vision on literature has been replaced by the modern approach of a transnational methodology, known under the general term of World Literature. The new concept was explained in various ways, mostly in economical terms, by names such as David Damrosch, Pascale Casanova, Franco Moretti, Gayatry Chakravorty Spivak, Emmanuel Walerstein and others. This paper aims to see what is the impact of the new literary theories concerning World Literature, based on the volume of Romanian Literature as World Literature, published at the end of 2017 at Bloomsbury Publishing House, volume coordinated by Mircea Martin, Christian Moraru and Andrei Terian. Bringing together the texts of 16 authors from Bucharest, Cluj, Iași and Brașov, it create awarness over rethinking the context of Romanian literature while understending the emergencies and evolution of a particular literary system and its role in global literature. As literature is now linked with various fields such as Geography or Economics, the tools of analysing it are changing; data mining and quantitative studies start to dominate the researches done in this area. Locations, places and spaces are revealing a system of writers' social interaction and life trajectories. Moreover, the large quantities of data obtained by using the distant reading method will expose meaningful patterns and rules of the way the global literary system works.

Keywords:World Literature, global literature, patterns

Constelația transnațională

Cum se citește literatura română în contextul World Literature? La o primă vedere, esteticul este abandonat în favoarea unei mize mai mari și anume aceea de integrare în sistemul global al World Literature. Pornind de la proiectul colectiv coordonat de Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian, *Romanian Literature as World Literature*, deschidem o discuție despre impactul pe care o astfel de perspectivă globalizantă o are asupra literaturii române. Chestiunea naționalului este cel mai des evocată, direcția fiind aceea de creare a unor circuite menite să dezvăluie parcursul transnațional al literaturii. O astfel de încercare ridică provocări pe mai multe paliere lansând deopotrivă diverse metodologii, instrumente de analiză și interpretare. Pe de o parte se ridică problema identității naționale, de cealaltă, regândirea și recontextualizarea istoriei literare române într-o conjunctură mai vastă. Însă cele două depind mai ales de modul în care sunt promovate, de politica marketingului pe care volumul amintit nu o neglijează. E vorba nu doar de o primă încercare de a observa literatura română cu ajutorul unui instrumentar WL, ci și de o depărtare asumată de dogma naționalistă prin accesarea publicului străin. În fond, volumul se adresează unei audiențe vorbitoare de limba engleză, iar conținutul livrat de autorii acestor texte (Andrei Terian, Bogdan Crețu, Caius Dobrescu, Alex Goldiș, Carmen Mușat, Mircea A. Diaconu, Imre József Balázs, Ovidiu Morar, Paul Cernat, Mihai Iovănel, Mircea Martin, Bogdan Ștefănescu, Teodora Dumitru, Doris Mironescu, Mihaela Ursa) se construiește în jurul scriitorilor moderni. După cum explică Christian Moraru, „Trebuie să vorbești limbajul acelei audiențe și nu mă refer doar la limba engleză, dar trebuie să te prezinți conform unei anumite retorici. În

cazul de față audiența este audiența academică internațională, în principal cea anglofonă, care are anumite așteptări foarte clare."[1] Centralitatea își schimbă sensul în discuția despre locul literaturilor în sistemul WL, naționalism și globalism nu mai sunt neapărat termeni incompatibilu, ci, mai degrabă integratori, dependenți unul de altul. Viziunea națională e depășită prin apropierea de metodologia transnațională, care explică tensiunile dintre cele două, iar macroperspectiva, studiile cantitative (*distant reading*) sunt preferate în locul *close reading*-ului

În managementului politicilor lumii, transculturalismul este o necesitate, arată Mikhail Epstein, deoarece, identitatea culturală stabilă, fixă care ține cont de rasă, religie sau ideologii s-a dovedit a fi o sursă de violență și conflicte. Comunitatea transculturală, conform cercetătorului rus, se constituie tocmai în baza acestor diferențe care se completează reciproc. Perspectiva lui oprește relația de dependență dintre scriitori și culturile de origine și mizează pe viziunea transculturală care ,,opens a possibility for globalization not as homogenization but, rather, as further differentiation of cultures and their "dissemination" into transcultural individuals, liberating themselves from their dependence from their native cultures"[2]. De asemenea, în ochii celuilalt (a se înțelege cultura cealaltă), poate să aibă mai multă valabilitate, să primească mai mult credit decât ar primi în sfera propriei geografii și receptări: ,,It is only in the eyes of another culture that foreign culture reveals itself fully and profoundly"[3]. În acest sens, Bahtin avea o perspectivă destul de apropiată de ceea ce avea să însemne mai târziu World Literature. De exemplu, în aceeași ordine de idei, David Damroch explică faptul că pentru a înțelege funcționalitatea World Literature este nevoie de o anumită fenomenologie căci, dincolo de graniță un text se comportă diferit: ,,To understand the workings of world literature, we need more phenomenology than an ontology of the work of art: a literary work *manifests* differently abroad than it does at home"[4].

În cadrul aceluiași articol, Epstein atrage atenția asupra faptului că în exilul spre Statele Unite, cei mai mulți riscă să se dezică de propriul trecut, devenind prizonieri ai noii comunități cu ale ei obiceiuri și cu a sa limbă. Puțin sunt, remarcă directorul centrului de Inovări ale Umanioarelor (Center for Humanities Innovation), cei care reușesc să se integreze. În acest sens, folosește termenul de Transcultură: ,,Transculture is a new sphere of cultural development that transcends the borders of traditional cultures (ethnic, national, racial, religious, gender, sexual, and professional). Transculture overcomes the isolation of their symbolic systems and value determinations and broadens the field of <<supra-cultural>> creativity. We acquire transculture at the boundaries of our own culture and at the crossroads with other cultures through the risky experience of our own cultural wanderings and transgressions"[5]. Cu privire la termenii ,,transnațional" respectiv ,,transcultural", menționăm că în principiu îi tratăm în raport de sinonimie, cu mențiunea că utilizăm ,,transnațional" în vederea accentuării ideii de depășire a unor bariere ce țin de

[1] Cezar Gheorghe, „Vase Comunicante" în *Observator Cultural*, nr. 921, https://www.observatorcultural.ro, consultat la URL, https://www.observatorcultural.ro/articol/vase-comunicante/, la data de 05.12.2019.
[2] Mikhail Epstein, *Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism*, în „American Journal of Economics and Sociology", Februarie, 2009. p.328.
[3] Mikhail Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, University of Texas Press, Texas, Austin, 1986, pp.6-7.
[4] David Damrosch, What is World Literature?, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003, p.6.
[5] Mikhail Epstein, *Art. Cit*,. p.330.

identitatea națională. Până la urmă, toate culturile sunt transnaționale, tocmai pentru că nu există bariere concrete, din contră, dintotdeauna s-a manifestat un schimb constant de informații între culturi și o renegociere constantă a identității. Un exemplu concret al literaturii noastre este reprezentat tocmai de sincronismul lovinescian, de încercarea de a rămâne aproape de tendințele culturale globale chiar dacă cu mici variații.

Transculturalismul, un concept mai general, își găsește originile în dezvoltarea literaturii carraibiene dezvoltate pe baza culturilor identitare mobile și negocierea respectiv traversarea mai multor culturi[6]. Fenomenul transculturației provine însă din spre zona Cubei, sociologul Cuban Fernando Ortiz fiind primul care utilizat termenul în anii 40, în contextul unui studiu despre cultura Afro-Cubană[7]. Mai mult, termenul ,,transculturalism" a fost preluat ulterior în teoriile rusești de la începutul anilor 1980 ca efect al crizei societății sovietice. Prin urmare, el atribuie un imens potențial culturologiei (*Culturology*) atât din punct de vedere teoretic, cât și practic: ,,it implies not merely knowledge but a special mode of existence: at the crossroads of cultures"[8]. Termenul apare frecvent, în lucrările culturologilor sovietici din anii 1960-1980 care încadrau cultura Sovietică printre multe altele și tocmai posibilitatea de a ieși din propria cultură și a pătrunde o alta sau de a sta la intersecția dintre ele construiește dimensiunea transculturală. Prin raportare la World Literature, din punctul nostru de vedere, termenul se potrivește și în sistemul mondial doar că nu utilizează aceleași valențe economice, fiind ceva mai pretențios. Nu descrie neapărat dinamica propriu-zisă dintre culturi, schimbul continuu de marfă literară dintre acestea, ci mai degrabă îl conștientizează, îl cuprinde ca realitate.

Deznaționalizare și recontextualizare

Problema spațialității reprezintă unul din principalii facturi spre construcția unei identități transnaționale. În vederea creării acestor constelații literare, se discută tot mai frecvent chestiunea regiunilor. Prin urmare, așa cum există istorii naționale, trebuie gândite și scrise și istorii regionale, precum o istorie a Europei Est-Centrale. În textul său despre ,,‹‹Alegoria națională›› în discursul identitar românesc"[9] Alex Goldiș resuscitează conceptul de ,,alegorie națională" (național allegory) propus de Federic Jameson în 1986 în ,,Third-World Literature in the Era of Multiculturalism". Criticul american susține că destinul unui personaj al literaturii din lumea a treia (ce implică foste colonii din Asia și Africa) reflectă întotdeauna situația politică și culturală a națiunii pe care o reprezintă. Mai mult, Jameson susține că intelectualul, când e redat ca personaj în literatura acestor lumi, e mereu unul compromis. Criticul extrapolează această teorie spre țările din lumea a doua, țătile fostului bloc comunist, explicând faptul chestiunile identitare ,,ale celor mai persistente paradigme și concepte puse în joc de lteraturile est-europene, care fără a avea insituții literare puternice, complet emancipate de condiționări ideologice, se comportă totuși ca și cum le-ar avea". Acesta include proiectele moderniste sau avangardiste ale perioadei interbelice în zona alegoriilor naționale. Prin urmare, el propune includerea fenomenului literar în sine în categoria alegoriilor naționale. Este în fapt, vorba de eterna chestiunea a formelor fără fond, această iluzie a sincronismului pe care

[6] Frank Schulze-Engler, Sissy Helff, *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities,* Rodopi, Asnel Papers, New York, 2009, p. 233.
[7] *Ibidem.* p. 236
[8] *Ibidem*, p. 332.
[9] Alex Goldiș, *,,Alegoria națională" în discursul identitar românesc* în „Transilvania", nr. 12, 2015.

literaturile est-europene o au. Prin urmare, Alex Goldiș preia termenul de alegorie națională și îl aplică lumii a doua. Ceea ce se justifică perfect în condițiile în care sub guvernare totalitare, literatura se manifestă în mod atipic, se dezvoltă cu sechele, cu mutații, e închipuită ,,ca un soi de teren al anomaliilor stilistice, cu excrescențe, formațiuni insidioase, multiplicări stranii, deformări vicioase, concrescențe defensive".[10]

Divizarea umanității în trei secțiuni, cultura centrală (atribuită capitalismului, vestului) una a lumii a doua: blocul sovietic și lumea a treia este poate puțin prea riguroasă. Poetul și criticul Aijaz Ahmad atrage atenția asupra faptului că literaturile centrale accesează prea puțin din literaturile periferice, iar cele mai multe dintre acestea (venind, adăugăm noi, dinspre scriitori în exil) sunt adesea construite în jurul alegoriei naționale. Mai mult, modelul interpretativ al alegoriei naționale funcționează la nivel universal. Orice producție culturală, în fond poate fi interpretată ca o alegorie a contextului în care este creată. Acest aspect intră în legătură directă cu clasificările făcute de Moretti referitoare la instrumentele de conectare a spațialității în literatură. După cum explică și Andrei Terian, există pe de o parte acel determinism geo-literar (geo-literary determinism) și un reducționism autoreferențial (self-referential reductionism). Unde, explică Terian, ,,determinismul geoliterar se bazează pe premisa că producția unei anumite munci într-un anumit spațiu inflențează într-o oarecare măsură forma sa artstică"[11] (trad. mea) . De cealaltă parte, a doua categorie, a reducționismului autoreferențial mizează pe faptul că produsul ar reflecta spațiul în care el a fost produs, explică autorul eseului.

Romanian Literature as World Literature are o structură ce urmărește trei paliere distincte. De la primal capitol care pune accentul pe istoria literară românească în procesul de creare a World Literature, la cel de al doilea în direcția evidențierii unei colaborări efective între literaturi, ultima secțiune propune o schimbare de perspectivă pe baza unor cazuri concrete și poziționarea lor efectivă în sistemul universal al literaturii. Discuția despre reconsiderarea istoriei literar-culturale românești, debutează cu textul lui Andrei Terian ,,Mihai Eminescu: From National Mythology to the World Pantheon". Miza asumată este aceea de schimbare a percepției generale asupra poetului ca produs etno-cultural, spre o viziune mai largă, globalizantă explicată prin documentările poetului asupra mitologiei și filosofiei Hindu. Aproprierea unui element exterior și fundamentarea lui asupra produsului național ar fi în viziunea lui Terian o metodă de a înțelege literatura română în imensitatea constelației literare. Pe scurt, Eminescu scrie folosind elemente preluate din această ,,bibliotecă" a World Literature. Au loc transformări suferite de elementul local prin care se dezvăluie o anumită corespondență structurală[12]: ,,Simply put, the spaces of the nation and of literature, with everything they imply, no longer coincide. They never quite did, of course. But it was a top ideological priority throughout modernity to premise critical analysis, literary history, and even cultural studies a bit later on the strategic overlay of nation-states and literatures, chiefly on the overlap of national territoriality and national literature, and subsequently of ethnicity or ‹‹race››"[13]. Ceea ce arată Terian este faptul că inclusiv contextul politic de la 1848 încoace a făcut ca

[10] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române,* Ed. Cartea Românească, București, 2008, p.51.
[11] Andrei Terian, *Constructing Transnational identities: The spatial turn in Contemporary Literatury, istoriography*, Primerjalna književnost (Ljubljana) 36.2, 2013, p.80.
[12] p.24
[13] Andrei Terian, Christian Moraru, ,,Introduction: The Worlds of Romanian Literature and the Geopolitics of Reading", în *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury, New York, 2018, 7-8

agenda principală să fie aceea de stabilizare a statutului de *nation-building*. Concluzia articolului ar fi aceea că literatura lumii nu mai trebuie privită doar ca un bun național, care trebuie protejat de influența sau privirile celuilalt, din contră, literatura devine un bun împărtășit întregii lumi. Literatura română trebuie să se perceapă ca literatură a lumii, ca un bun cultural asupra căruia pot dezbate toți criticii lumi, indiferent de cultura nativă unde toți au drepturi egale asupra utilizării literaturii.

Pașii spre modernitate, interferențele, împrumuturile care veneau fie din spațiul Europei de Est, fie din cel vestic, cu precădere din Franța sunt discutate de Bogdan Crețu și Caius Dobrescu. Ei realizează schițe ale istoriei literare și culturale românești moderne, prin extrapolări de cazuri de la Dimitrie Cantemir la Ion Budai-Deleanu, Nicolae Bălcescu, Titu Maiorescu și Ion Luca Caragiale. De pildă, Caius Dobrescu redeschide subiectului societății Junimii și merge până la a discuta despre simptomatologii estice și vestice, care s-au suprapus unui spațiu ce le-a transofrmat prin propriul filtru de interpretare. Lumea e văzută din această perspectivă asemenea unei table interactive, unde fiecare are propriul aport la crearea imaginii finale. Direcția pe care o identifică Alex Goldiș este aceea de ,,istoriografie interactivă" (interactional historiography)[14], prin care demonstrează variabilitatea granițelor geografice în contextul raportării la emergența și preluarea ideologiilor și necesitatea relocării importurilor și exporturilor culturale.

Mircea A. Diaconu și Imre József Balázs în partea a doua ,,Literature in the plural" așază focusul asupra colaborării propri-zise dintre literature, insistând asupra conceptului de microliteraturi intra și extra-teritoriale. Iar exemplele vin chiar din spațiul Tansilvan cu referire la literature maghiară și cea germană. Odată ce contextele se schimbă, se produc schimbări în însuși specificul național al individului, limba cunoaște de asemenea o serie de inflexiuni. Delimitarea precisă a elementului identitar din țara de origine devine în timp tot mai greu de discutat fără raportarea la noile experiențe transculturale. Sub tendințele actuale a dinamicii dintre culturi, spațialitatea se extinde, capătă noi granițe sau le diminuează cu totul. Sigur, în perspectiva tradițională, spațialitatea nu reprezintă o categorie problematică, fiind corelată de aspectul național (care implică o anumită limbă, apartenența la un anumit stat), varianta în care literatura este privită ca fenomen static.

Volumul oferă varii direcții de citire și interpretare a fenomenului WL și modalităților prin care literatura română converge la el. De pildă, Doris Mironescu discută pe studii de caz, insistând asupra condiției de exilat a lui Andrei Codrescu și Norman Manea. Ea subliniază dihotomia înăuntru-afară, suprapunerea de spațialități până la confundarea lor. În cazul lui Andrei Codrescu, o simbolistică aparte, o are volumul din 1991, *Gaura din Steag: povestea unei reveniri și a unei revoluții.* Unde, steagul cu o gaură, bucata din care a fost eliminată emblema comunistă, simbolizează o lacună, mai precis trecutul problematic al României la momentul 1989. În paralel, explică Doris Mironescu, aceeași gaură devine și o fereastră prin care poetul se întoarce din exil, în lumea pe care a părăsit-o când era copil[15]. Un spațiu, care este înlocuit de un altul, completat de toposul exilului, de spațialitatea americană. Am zice că volumul reprezintă una dintre cele mai puternice metafore ale exilului și confruntării cu trecutul. Steagului îi lipsește centralitatea, pe care el o relochează adăugând inflențele vestului, ale occidentului. O dovadă a dublei identități și dublei

[14] Alex Goldiș, „Beyond Nation building: Literary Histori as transnational geolocation", în *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury, New York, 2018, p. 106.
[15] Doris Mironescu, *How does exile make space? Contemporary Romanian Émigré Literature and the Worldedness of place: Herta Müller, Andrei Codrescu, Norman Manea* în *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury, New York, 2018, p. 300.

naționalități este și poemul *Not a Pot to Piss In (My life as a pot)* care relevă tocmai această simultaneitate a lumilor ce se desfășoară una într-alta în dinamica dramei dezrădăcinării. Un poem al unei serii de metafore ce descriu fluiditatea vieții și a exilului sub forma unor recipiente modificatoare, unor spațialități și forme noi. Concentrarea spațiului și a comunității în vase atât de înguste: ,,My friends, pooters digging up the earth,/ leaving holes in it until the whole mass of it becomes artefact or art/ you must divine the vectors of its new order –/ that's the price for not keeping still in paradise./ After words ceramics are the most legible writing/ and words themselves are witten mostly upon the dishes/ to which I keep my ear,/ and what they say is,/ it's a long story of mud & of hands/ and the hands that fashion the mud refashion the world"[16].

Concluzii

World Literature devine un spațiu al renegocierii culturale. Dar vorbim la nivel global de o fuziune, de un spațiu al interacțiunii, unde contradicțiile se completează și asimilează. Acest spațiu interstițial dă naștere de ceva timp încoace unor noi discursuri culturale care integrează treptat, prin asimilare, bogăția culturală a culturilor minore.

Există tot mai multe teorii și studii despre modul de mapare a literaturii, strategii care pornesc de la conceptul de *distant reading*, second-hand criticism, însă cercetătorii actuali se întreaptă tot mai mult spre exemple concrete, demonstrații din literatura lor națională, regională sau din țara adoptivă sau țări cu care au intrat în contact. Conturarea acestor conexiuni e o provocare cu siguranță cu atât mai mult cu cât scoate exegetul în afara ariei sale de expertiză. Mai mult, noile metodologii determină modificarea discursului asupra literaturii, impunând noi concepte, totul se discută la plural, în termeni de ,,intra", ,,relocare", ,,trans", ,,global", ,,geopolitici/geoliteraturi", ,,macroperspective", unde modelele culturale sunt regândite, proliferate, adaptate publicului larg.

BIBLIOGRAPHY

1. Bakhtin, Mikhail, *Speech Genres & Other Late Essays*, University of Texas Press, Texas, Austin, 1986;
2. Codrescu, Andrei, *Selected Poetry/ Poezii alese*, Trad. Ioana Ieronim, Paralela 45, Pitești, 2000;
3. Damrosch, David, *What is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003;
4. Damrosch, David, *World Literature in Poscanonical Hypercanonical Age*, în ,,Comparative Literature in the Age of Globalization", The Johns Hopkins University Press, 2006;
5. Epstein, Mikhail, *Transculture: A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism*, în ,,American Journal of Economics and Sociology", Februarie, 2009;
6. Gheorghe, Cezar ,,Vase Comunicante" în *Observator Cultural*, nr. 921, https://www.observatorcultural.ro, consultat la URL, https://www.observatorcultural.ro/articol/vase-comunicante/, la data de 05.12.2019;

[16] Andrei Codrescu, *Selected Poetry/ Poezii alese*, Trad. Ioana Ieronim, Paralela 45, Pitești, 2000, p. 320-322.

7. Goldiș, Alex, *„Alegoria națională" în discursul identitar românesc* în „Transilvania", nr. 12;
8. Martin, Mircea; Moraru, Christian; Terian, Andrei; *Romanian literature as world literature*, Bloomsbury, New York, 2018;
9. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Ed. Cartea Românească, București, 2008;
10. Schulze-Engler, Frank; Helff, Sissy, *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, Rodopi, Asnel Papers, New York, 2009;
11. Terian, Andrei, *Constructing Transnational identities: The spatial turn in Contemporary Literatury, istoriography*, Primerjalna književnost (Ljubljana) 36.2 (2013);
12. Wallerstein, Immanuel, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, 2004.

LITERATURE - BETWEEN ART AND CULTURE

Nicoleta-Flavia Dan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract: This article addresses the problem of literature, placed between art and culture. The literature of any people reflects the soul of the people in which it was born; in fact, on an axis of spirituality, there is somewhere between art and culture, through the aesthetic, material values, literary, but also spiritual creations that humanity adds up. It is born as an existential game. Literary folklore includes a variety of literary species, classified according to the literary genres to which they belong: lyrical, epic and dramatic. Popular literature influences cultured creation through content and artistic manners. The relationship between tradition and innovation at the level of Romanian literary folklore is discussed, but also its characteristics. The motifs, themes, symbols are also transposed in the cultured Romanian literature. In conclusion, popular literature is the first literature of a people, it is an artistic heritage of unequaled value.

Keywords: literature, material, spiritual, art, culture

Literatura oricărui popor se dovedeşte a fi expresia cea mai înaltă de identificare a fiecărui individ. Literatura română reflectă sufletul poporului român, aspiraţiile acestui neam atât de chinuit de-a lungul istoriei universale. Literatura se regăseşte pe o axă a spiritualităţii undeva între artă şi cultură prin valorile estetice create, adevărate opere de artă, cum sunt creaţiile literare şi valorile materiale, dar şi spirituale pe care le însumează omenirea. Arta are ca obiect de reflectare tot omul şi raporturile umane în primul rând, dar apare în prim plan funcţia emoţional afectivă în procesul de elaborare şi receptare.

„Cultura este o continuare - la nivel uman – a proceselor biologice corelate de structuralizare, adică de asimilare a mediului biologic la structura organismului şi de acomodare a structurii organismului la mediul biologic."[1]Aşadar, cultura constituie o a treia existenţă, între om şi natură, o formă de elaborare a proceselor de ordonare a lumii înconjurătoare. Cultura este un sistem de semne, creat de om ca rezultat al procesului de asimilare şi adaptare în raport cu mediul înconjurător. În acest univers al structuralizării se regăseşte şi literatura.

Majoritatea cercetătorilor în domeniu consider că literatura pentru copii cuprinde acele creaţii artistice româneşti care se studiază sau se lecturează începând cu minunata vârstă a copilăriei. A identifica fabulosul şi miraculosul în aceste opere literare înseamnă a pătrunde în domeniul imaginarului artistic. Se observă, în foarte multe lucrări de specialitate, valenţe morale reprezentative în literatura pentru copii, care începe să se individualizeze în primele decenii ale secolului al XIX-lea, când este perioada celor mai importante lupte duse de poporul român pentru păstrarea fiinţei naţionale, a independenţei şi unirea într-un singur stat naţional. Literatura română s-a păstrat şi îmbogăţit pe cale orală, de aceea creaţiile mai reprezentative pentru copii sunt: basmul, legenda, povestea, snoava, în care se îmbină realul cu fantasticul.

Literatura pentru copii cuprinde atât creaţiile populare cât şi cele culte în proză sau în versuri, prin intermediul cărora micii cititori înţeleg conflictele şi identifică simbolurile binelui şi răului, precum şi raporturile umane stabilite prin întreaga lor compoziţie. Acest gen

[1] Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare româneşti*, Editura Ministerului Culturii, p. 98;

de literatură nu este cartea cu imagini multe şi colorate, nici benzile desenate, nici plachetele cu texte scurte, ci literatura care înfăţişează frumuseţea şi miracolul vârstei.

Este vorba despre frumuseţea şi miracolul vârstei eternizate în pagini de cărţi la care copilul are mai puţin acces, individul gustă deplin arta, abia după ce va depăşi ultimele praguri ale copilăriei. În deceniile următoare se va dezvolta această literatură pentru copii, cunoscând o adevărată înflorire în perioada interbelică când s-a simţit tot mai mult nevoia de artă pentru copii. În toate perioadele a fost integrată procesului educaţional şi a servit drept model pentru cultivarea limbii noastre literare.

Pentru copii, folclorul reprezintă o etapă necesară de trecere la adolescenţă, constituie şi un bun mijloc de integrare a copilului în spiritualitatea poporului din care face parte:" Firea şi trăsătura trupului de român cer o educaţiune ale cărei elemente se potrivesc cu golurile – cu cerinţele – ce se nasc în ele. Această hrană ne este la îndemână; împrumutând-o din alte părţi vom greşi, vom pune o formă nepotrivită într-un tipar necunoscut."[2]

Literatura se poate naşte ca un joc, deoarece chiar la baza culturii este jocul, potrivit lui Johan Huizinga: „…cultura apare dintru început nu din joc, ci ca joc, ca structură ludică, ca formă jucată: cultura este joc."[3]Astfel, Huizinga a dorit să atragă atenţia asupra elementului ludic în faptele de cultură. Jocul este unul, are aceleaşi caracteristici, fie că e vorba de animale, copii sau oameni mari, este o acţiune liberă. Orice fiinţă vie când se joacă se supune unui spirit de imitaţie congenital; jocul satisface o nevoie de destindere sau este un exerciţiu premergător în vederea activităţii serioase. În concluzie, nu este viaţa obişnuită sau propriu-zisă, este o ieşire din ea , într-o sferă temporară de activitate. Totuşi, are un caracter închis, limitat, izolându-se în spaţiu şi în timp.

În acest aricol, mă voi referi cu precădere la literatura populară, ca parte integrantă a literaturii române. Literatura populară ca mijloc de reflectare a spiritualităţii poporului român este prima formă de organizare şi comunicare artistică prin cuvânt. Ca formă a conştiinţei sociale, înaintea apariţiei cronicarilor (secolele XVI-XVII), poezia populară a ţinut loc istoriografiei.

Pornind de la afirmaţiile cercetătorilor în domeniu voi insista asupra faptului că o creaţie populară nu reflectă un punct de vedere individual, ci surprinde experienţa de viaţă a unui popor, acumulată de-a lungul timpului, o gamă variată de stări sufleteşti, sentimente, precum şi mărturia statornică a năzuinţelor spre dreptate socială şi libertate naţională. Temele si motivele creaţiilor populare îşi au obârşia, în general, în miturile fundamentale. La români identificăm patru astfel de mituri (numite de George Călinescu piloni ai Olimpului nostru) şi anume: *Mioriţa (*marea trecere şi păstoritul), *Traian şi Dochia* (etnogeneza), *Meşterul Manole* (mitul estetic) şi *Zburătorul (*mitul erotic).[4]

Literatura populară dezvoltă o tematică variată ce cuprinde întreaga complexitate a vieţii umane. Ea vorbeşte despre munca şi ocupaţiile de bază din trecutul poporului nostru (păstoritul, vânatul, agricultura), despre viaţa socială, despre aspiraţiile spre dreptate, libertate şi pace. Folclorul literar este o adevărată sursă de cunoaştere a obiceiurilor şi tradiţiilor, miturilor şi credinţelor străvechi, ca şi a înţelepciunii poporului nostru, după cum se afirmă în multe lucrări de specialitate.

Bogăţia tematică a folclorului literar reiese şi din multitudinea şi complexitatea speciilor literare. Voi propune mai jos o clasificare care valorifică mai multe studii de specialitate. Astfel, din genul liric fac parte: doina (de dor şi de dragoste, de jale şi revoltă, de haiducie, iobăgie, cătănie, înstrăinare, etc.); bocetul; cântecul (de leagăn, de dragoste, satiric); strigătura. Genul epic – în versuri - cuprinde balada sau cântecul bătrânesc (legendară –

[2] Emilia Comişel, *Folclorul copiilor*, Editura muzicală, Bucureşti, 1982, p.11;
[3] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 15;
[4] Gh. Puiu, F. Gavril, *Sinteze literare*, Editura Moldova, Iaşi, pp. 5-6;

Meşterul Manole, păstorească – *Mioriţa*, antiotomană – ciclul Novăceştilor, haiducească – *Toma Alimoş*); poezia obiceiurilor: de Crăciun şi Anul Nou (colinde, steaua, urări cu Pluguşorul, cu buhaiul); legate de muncile câmpului (Paparuda, Caloianul, Cântecul cununii la seceriş) sau legate de momente mai importante din viaţa omului (botez, nuntă, înmormântare).

În proză, speciile cele mai răspândite sunt: basmul, snoava, legenda. Teatrul popular cuprinde jocurile mimate cu măşti (ţurca, brezaia, capra), Vicleimul, teatrul de haiduci, etc. Dintre cele mai importante teme şi motive care au dobândit o structură specific românească în folclorul nostru literar, se pot aminti: doina (exprimând infinitul dor românesc, cuvânt intraductibil în alte limbi) şi codrul (comuniunea omului cu natura), mândra şi badea, haiducul şi înstrăinarea, eroii naţionali, zburătorul (simbol al trezirii primelor sentimente de dragoste), existenţa pastorală, jertfa pentru zidire etc. [5]

Folclorul este izvor pururea generator pentru literatura cultă. El a fost descoperit la noi de către paşoptişti. Vasile Alecsandri a publicat, în 1852, prima culegere de creaţii populare *Poezii poporale. Balade (cântice bătrâneşti*), el însuşi, alături de Russo, Bălcescu, Kogălniceanu ş.a., stimulând inspiraţia folclorică a literaturii. Geniul popular, prezent în doine şi proverbe, în snoave şi basme, în balade şi legende, este transmis literaturii culte şi, la capătul unui traseu de excepţie, Mihai Eminescu (Geniul Cult) va susţine pe marginea unui manuscris următoarele: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarbe soarele un nor de aur din marea de amar." Prin urmare, geniul cult are la bază pe cel popular, căci Mihai Eminescu şi-a alimentat cugetul şi sentimentul din doină, din basm, din mit, spre a ajunge la capodoperele: *Revedere, Luceafărul, Călin File din poveste)*. De asemenea, Petre Ispirescu a cules şi publicat unele dintre cele mai celebre basme româneşti şi nemuritoare poveşti în culegerea *Legende sau basmele românilor*, în 1872.

Aşa cum s-a demonstrat adeseori, folclorul şi, cu deosebire, literatura populară influenţează creaţia cultă din dublă perspectivă: prin elemente de conţinut şi prin sensuri ale manierei artistice. Din prima perspectivă, descoperim la Russo şi Alecsandri, la Creangă, Eminescu şi Slavici, la Sadoveanu, Blaga şi Labiş, fluxul sentimentalismului popular românesc, cu acea puternică legătură dintre om şi natură, cu acel temei al credinţei în ideal, cu înălţătorul concept al luptei pentru adevăr.

Motivele doinei populare au fost preluate în diferite sensuri de Vasile Alecsandri şi George Coşbuc (*Doina),* Mihai Eminescu (*Ce te legeni, Revedere*), Octavian Goga *(Noi),* Lucian Blaga (*La curţile dorului*). De la balada *Mioriţa* porneşte Mihai Eminescu (în *Mai am un singur dor*) spre a se impune apoi drept creator original, în schimb, balada eroică i-a inspirat lui Sadoveanu romanul *Fraţii Jderi.* Basmul, snoava şi proverbul au devenit pentru Anton Pann şi Ion Creangă excelente surse de inspiraţie şi modele, în timp ce descântecul şi bocetul capătă la Ion Barbu (în *După melci* şi *Domnişoara Huş*) valenţe filosofice. Mitul zburătorului a devenit coordonata literară esenţială, de la poemul *Zburătorul* al lui Ion Heliade Rădulescu, la *Luceafărul* lui Mihai Eminescu. În schimb, mitul estetic a impus condiţia jertfei creatoare, dăinuind prin *Meşterul Manole* a lui Lucian Blaga şi *Moartea unui artist* a lui Horia Lovinescu.[6]

Folclorul literar influenţează literatura cultă şi în formă - prin metrica redusă, prin ritmul doinei (la Goga) şi al baladei (la Coşbuc), prin imagini şi expresii deosebit de sugestive. Să nu uitam că *Luceafărul* lui Mihai Eminescu este înalta expresie populară la rangul meditaţiei geniale unice, pe când Creangă reia tâlcul popular la nivel cult, iar Sadoveanu realizează demersul epopeic naţional sub imperiul optimismului folcloric. Marii

[5]*** *Antologie de analize literare*, Ediția a II-a completată, Editura Junior, București, 1994, pp.12-13;
[6] www.referat.ro;

noştri scriitori au creat o literatură în care se oglindeşte, în cel mai înalt grad, ceea ce ne este specific, o literatură care reflectă contribuţia noastră la patrimoniul culturii universale.

La nivelul culturii populare în general, deci şi la nivelul literaturii populare se poate vorbi despre trăsături specifice. Adrian Fochi în *Estetica oralităţii* atrage atenţia asupra oralităţii, ca trăsătură caracteristică a faptelor de folclor, un statut primordial în raport cu celelalte particularităţi. [7] Însă, oralitatea nu constituie o trăsătură exclusivă a culturii populare. Popoarele au dezvoltat mai întâi o cultură orală, adoptând scrisul abia mai târziu. Cele dintâi popoare care şi-au consemnat literatura în scris au fost cele din zona orientală a Mediteranei: sumerienii au lăsat, pe table de lut, prima operă literară scrisă pe care o cunoaştem, epopeea *Ghilgameş,* din care s-au conservat motive universale, până în cultura orală de azi. „Oralitatea poate fi considerată o trăsătură distinctivă a folclorului, deci, numai la nivelul literaturii şi al sistemului de credinţe, superstiţii şi prescripţii transmise prin viu grai, şi numai în condiţiile dezvoltării culturilor dualiste."[8]

Literatura populară este destinată execuţiei şi receptării orale. Lectura basmului popular, de exemplu, reprezintă trecerea în alt sistem de receptare, exterior mentalităţii folclorice, implicând pierderi de substanţă semantică. Oralitatea este, la nivelul folclorului literar, un mod propriu de existenţă şi manifestare, devenind un ecou al sentimentelor şi aspiraţiilor individului care o ascultă. Fiecare culegător de folclor îşi elaborează mijloacele de expresie, limbajul specific personalităţii sale, iar originalitatea creaţiei rezultă din particularităţile mijloacelor de expresie pe care le elaborează; acestea circulă de la o operă populară la alta. De exemplu, motivul singurătăţii apare în cântecul epic (*Toma Alimoş* - „Închinar-aş şi n-am cui"), dar şi în doine populare. Aşadar, caracterul oral face posibilă mobilitatea faptelor de folclor.

Caracterul tradiţional este în relaţie directă cu raportul dintre tradiţie şi inovaţie, care stau la baza proceselor şi faptelor de folclor. Calitativ, prin această relaţie, cultura populară se diferenţiază atât de cultura primitivă, dominată mai autoritar de tradiţie, cât şi de cultura cărturărească, dominată mai puternic de procese inovatoare. Cultura populară va continua respectul pentru tradiţie; ea cunoaşte o experienţă a interferenţelor de valori şi structură, manifestând receptivitate faţă de valorile novatoare. Ea poate să asimileze, dar şi să respingă valorile culturale care nu-i convin. „ Tradiţia reprezintă un sistem constituit de semne, deci un cod, precum şi de tipare structurale prestabilite, în cadrele cărora pot fi corelate semnele selectate din sistem; acest sistem de semne constă într-un limbaj specific constituit, similar cuvintelor în raport cu limba, care este un repertoriu finit de semne şi de reguli de combinare a semnelor în fraze inteligibile."[9]

Relaţia dintre tradiţie şi inovaţie se manifestă la nivelul comportamentului folcloric, adică atitudinea diferenţiată în cadrul comunităţilor umane faţă de vechi şi nou, la nivelul proceselor folclorice – creaţie, interpretare, conservare, circulaţie - dar şi la nivelul faptelor literare şi al textului folcloric – categorii, teme, variante. De exemplu, în repertoriul folcloric al colectivităţii coexistă cântecul modern alături de doina străveche, snoava alături de basmul fantastic tradiţional. Sunt categorii mai stabile şi mai puţin stabile. Astfel, cântecul epic este mai stabil în ansamblu, în timp ce basmul e mai stabil în schemă, dar variabil în realizarea concretă.

S-a afirmat şi s-a demonstrat adeseori de către cercetătorii literaturii orale, că opoziţia dintre tradiţie şi inovaţie e definită şi prin termenii de continuitate – variaţie, care reflectă latura procesuală, dinamică, a fenomenului folcloric. Evoluţia faptelor de folclor şi a culturii populare stă sub semnul continuităţii; elemente ale noului mesaj se conturează în structura

[7] apud Pavel Ruxăndoiu, *Op. cit.*,p. 99, Adrian Fochi*, Estetica oralităţii*,Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 7;
[8] Idem, ibidem, p. 100;
[9]apud Idem, ibidem, p. 106, Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, Bucureşti, E.P.L., 1963, p. 106;

vechiului mesaj. „ În structura riturilor de iniţiere, aparţinând culturilor primitive vânătoreşti, vom identifica, după opinia lui V. Propp, convenţii ale limbajului narativ al basmului fantastic, aparţinând unei etape mai noi a evoluţiei culturale.”[10]

Structura diacronică a faptelor de folclor se manifestă atât la nivelul întregului sistem categorial al culturii populare, cât şi la nivelul unor compartimente mai bine delimitate. De exemplu, basmul fantastic şi cântecul epic, reprezentând o mentalitate mai veche, coexistă alături de cântecul liric, mai puternic ancorat în contemporaneitate; basmul fantastic conservă valorile limbajului său primar, alături de povestirile despre animale, evoluate spre un stil narativ anecdotic.

De asemenea, o serie de teme, de motive sau subiecte, precum cele pe care este construit poemul mioritic, circulă sub versiune colind sau baladă, care reprezintă etape diferite în evoluţia lor. La nivelul unei aceleiaşi variante, structura diacronică se manifestă prin coexistenţă, în interiorul textului, a unor elemente vechi, uneori foarte vechi, de conţinut şi expresie, alături de elemente mai noi. De exemplu, variante despre Toma Alimoş, boier din Ţara de Jos, devine în unele variante, haiduc din Ţara de Jos; această coexistenţă de straturi diacronice i-a determinat pe cercetători să claseze acest cântec în categoria cântecelor haiduceşti.

Raportul dintre tradiţie şi inovaţie şi structura diacronică a faptelor de folclor, a întregii culturi populare, au determinat conservarea unor valori de cultură străveche în sistemul valoric al culturilor evoluate; pe aceste fenomene se bazează conceptul de continuitate culturală. [11] Permanent se realizează cercetări diacronice, neputând fi date decât ipotetic, deschizând orizontul opiniilor controversate. Se poate realiza cercetare genetică la niveluri diferite: categorial - geneza basmului fantastic; tematic - cercetări privind geneza şi evoluţia unor cântece epice precum *Mioriţa, Meşterul Manole*, şi expresiv – cercetări privind evoluţia poetică a unor motive, imagini, structuri metaforice; pe de altă parte este relevantă metoda identificărilor istorice, privind istoricitatea cântecului epic.

Caracterul colectiv afectează nu numai procesul de elaborare, interpretare şi circulaţie, ci şi structura internă a fiecărei creaţii şi a variantelor ei. În creaţia populară persistă puţină originalitate, fără de care aceasta nu ar evolua. Inovaţia, ca manifestare a originalităţii, pentru a fi acceptată , trebuie să se încadreze tradiţiei. Concepţia despre caracterul colectiv al creaţiei populare este regăsită în celebra formulă a lui Vasile Alecsandri, „ Românul e născut poet”[12] şi mai ales în scrierile lui Alecu Russo, pentru care autorul baladelor este „ Poporul însuşi , poporul întreg…”, fiindcă „ Un singur om nu ar avea o comoară aşa de bogată în imagini poetice de idei măreţe, de simţiri duioase.”[13]

Caracterul colectiv se defineşte în termenii raportului dintre individ şi colectivitate, determinând sistemul de valori folclorice. Spre exemplu, eroii basmului fantastic, cei ai legendei sau ai snoavei nu sunt singularizaţi, irepetabili, ci reprezintă un set limitat de trăsături care pot să apară în combinaţii variate. La fel, în cântecul popular, economia portretului şi circulaţia formulei stereotipe configurează generic un portret al voinicului medieval, al haiducului sau al eroului temerar. Vestitul portret liric din *Mioriţa* nu este singular, fiind construit din locuri comune, adaptabile la contexte variate, fiind explicabilă asimilarea termenilor metaforici din mediul agrar „ mustăcioara lui/spicul grâului” într-un poem de inspiraţie păstorească.

---

[10] apud Idem, ibidem, p. 111, apud V. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Bucureşti, Editura Univers, 1973;

[11] Idem, ibidem, p. 113;

[12] Apud Idem, ibidem, apud Vasile Alecsandri, *Poezia poporală, în Poezii poporale ale românilor*, Bucureşti, 1966;

[13] Apud Idem, ibidem, p. 117, apud Alecu Russo, *Studii naţionale*, în „Foaia Societăţii pentru Literatura şi Cultura Românească din Bucovina”, IV, 1868, nr. 6-7, p. 160;

„Rolul colectivităţii nu se reduce, pasiv, la statutul de deţinătoare şi păstrătoare a tradiţiei globale, ci îmbracă forme active, de participare intensă la toate manifestările folclorice", precizează Pavel Ruxăndoiu. [14] Fiecare colectivitate are un număr mai mic sau mai mare de creatori de folclor. Faptul de folclor concret, un cântec, un basm sau un dans, este un bun moştenit, la realizarea lui contribuind succesiv, într-un timp foarte îndelungat, mulţi creatori şi la transmiterea lui generaţiilor viitoare va contribui o altă serie de creatori.

Caracterul anonim se constituie o trăsătură distinctivă a creaţiei folclorice numai în cadrul culturilor dualiste. La nivelul culturii şi literaturii orale, anonimatul este o implicaţie a caracterului colectiv şi o consecinţă a oralităţii, „ un atribut al mentalităţii mediilor păstrătoare şi creatoare de folclor."[15]Anonimatul se depăşeşte doar atunci când numele celui căruia este atribuită creaţia este semnul unei biografii, al unui destin creator individual.

Caracterul sincretic nu reprezintă o caracteristică în exclusivitate a creaţiei folclorice. În cântecul popular,cuvântul şi melodia alcătuiesc un tot inseparabil, o sinteză reală, şi nu o simbioză rezultată din suprapunerea succesivă a limbajelor artistice. Un fenomen specific sincretismului de limbaje este concurenţa mijloacelor de expresie lingvistice şi metalingvistice (mimă, gest,) în povestitul popular, care determină în mod sistematic elemente de discontinuitate la nivelul discursului literar.

Caracterul străvechi al culturii noastre spirituale este dat de miturile şi reprezentările mitologice întâlnite frecvent în basme şi balade. Miturile au o valoare explicativă, pentru că reprezintă prima treaptă a cunoaşterii, efortul dintâi al omului de a stabili prin intuiţie, marile taine ale lumii. Literatura scrisă apare, la toate popoarele, mult mai târziu decât literatura orală. În dezvoltarea istorică a literaturii române, creaţiile literare anonime şi colective ale poporului premerg cu multe secole cărţile scrise.

Literatura populară este cea dintâi literatură a oricărui popor, ea născându-se concomitent cu poporul respectiv, care a crescut cântându-şi dorurile, suferinţele şi credinţele în doine, balade, legende, basme. Nu trebuie însă confundată cu folclorul care reprezintă totalitatea creaţiilor înţelepciunii populare (cuprinzând muzica, pictura, sculptura, arhitectura, coregrafia, etc.). Literatura populară este, de fapt, folclorul literar. Literatura populară rămâne un patrimoniu artistic de inestimabilă valoare şi parte integrantă a literaturii române.

BIBLIOGRAPHY

1. Alecsandri Vasile, *Poezii populare. Balade (Cântece bătrâneşti*), 1852;
2. Amzulescu Alexandru, *Balade populare româneşti*, I, Editura pentru literatură, 1964;
3. Amzulescu Alexandru, *Cântecul epic eroic*, Editura Academiei R.S.R., 1981;
4. Amzulescu Alexandru, *Repere şi popasuri în cercetarea poeziei populare*, Editura Minerva, 1989;
5. Ancuţă Florica, *Folclorul copiilor*, Piteşti, Editura Carminis, 1999;
6. ***Antologie de analize literare*, Ediția a II-a completată, Editura Junior, București, 1994;
7. Balaci A., *Dicţionar de mitologie greacă şi romană*, Bucureşti, 1992;
8. ***Balade populare românești*, Biblioteca pentru toți, Editura Ion Creangă, București, 1984;
9. Comişel Emilia, *Folclorul copiilor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962;
10. Ispirescu Petre, *Basme*, Editura Tineretului, București, 1969;
11. Huizinga Johan, *Homo ludens*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002;

[14] Idem, ibidem, p.119;
[15] Idem, ibidem, p. 122;

12. Ruxăndoiu Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare româneşti*, Editura Grai şi Suflet, Bucureşti, 2001;
13. Propp V. I., *Morfologia Basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970;
14. Puiu Gheorghe, Gavril F., *Sinteze literare*, Editura Moldova, Iași;
15. *** *Dicţionarul explicativ al limbii române,* Academia Română. Institutul de Lingvistică ”Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, Ediţia a II-a;
16. ****Dicţionar explicativ al limbii române,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998;
17. www.referat.ro.

THE LONDON MERCHANT – A SOURCE OF INFLUENCE FOR THE FRENCH BOURGEOIS DRAMA EVOLUTION

Carmen Andreea Oneață
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The English literature of the 18th century is the artistic expression of the Enlightenment philosophy and way of thinking, which can have a strong moralizing feature, highlighting social facts belonging, in this case, to the middle classes. Starting with George Lillo, the British drama is making the first steps to the development of a new genre, which focuses on the growth of the bourgeoisie. As a consequence, the tragedy, which has been a totally success for the literature of the previous century, will come to its end. Lillo's drama concentrates on the human being, having strong moral, and puritanical features, as drama must be close to the people. Through his work, Lillo moves human sensitivity, promoting values and social orientations that will echo beyond British cultural environment. Strongly influenced by the British playwright, Louis-Sebastien Mercier, in his attempt to develop the French drama, starts from the criticism of the 17th-century plays. In his opinion, the play could be conceived so that it could be fully understood by the audience. In this way, the plays should bring the middle, growing bourgeoisie on stage, as the English dramatists have already done. Our scientific approach aims to highlight the influence of "The London Merchant", written by George Lillo, for "Jenneval ou, Le Barnevelt fremgais", written by Louis - Sebastien Mercier, analysing the similarities in the thematic level, characters, motifs and the adaption to the French cultural framework, as Lillo's work had a strong emotional impact upon the French auditory and critics. More, we intend to highlight why Mercier's play is considered the most important play, written in the spirit of „The London Merchant".

Keywords: drama, Enlightenment, bourgeoise, influence, innovation

Secolul al XVIII-lea, secol al istoriei și culturii, ce relevă un vast tablou al prefacerilor timpului, găsea o Franța a cărei strălucire de odinioară apunea. Sărăcia, revolta, extremismul aveau să pună în umbră o societate puternică, unde nevoia de schimbare își spunea cuvântul din ce în ce mai hotărât. Tendințele revoluționare, ideea de nou, procesele inovative conturează cadrul social de dezvoltare a ilumismului francez, a luptei împotriva feudalismului, prin încrederea în progresul social în virtutea rațiunii. Cunoașterea, conform filosofilor luminați, este calea spre progres și spre egalitate, deziderate de bază ale doctrinei, care va duce la una dintre cele mai „radicale revoluții burgheze care a zguduit întreaga Europă”[1].

Cu aproape un secol în urmă, și Anglia a fost zguduită de schimbări revoluționare și ideologice, dar ecoul lor nu a fost unul radical si violent. Aici, revoluția din 1688 deschide noi căi ideologice, unde burghezia se bucură de o ascensiune fără precedent. Empirismul filosofic englez, legitimitatea ideilor, îndepărtarea de iluzie sunt elemente care stau la baza inovației în cultură și, implicit, în literatură. Dacă, odată, dramaturgia engleză se afla sub puternica inflență franceză, acum, teatrul elizabetan se bucura de autenticitate, inovație și unicitate, fiind bazat pe o conștiință autentică. Literatura engleză a secolului al XVIII-lea poartă însemnele filosofiei luminilor, a gândirii iluministe, având un puternic caracter moralizator prin ilustrarea unor fapte sociale aparținând, de această dată, claselor de mijloc. Scena ajunge, astfel, în opoziția aristocrației. Persoanjele devin complexe, fiind purtătoare a mai mult de o trăsătură dominantă, devenind caractere.

În dezvoltarea dramei burgheze, aspectul social primează asupra celui estetic. Revoluțiile îndeamnă la schimbare, iar scriitorii devin principalii militanți pentru emanciparea socială, politică și intelectuală a societății. Teatrul, fiind din ce în ce mai apropiat de popor, de realitate, devine, la

[1] Florica Neagoe, 1970: 122.

rândul său, un cadru de emancipare prin artă bazat pe verosimilitate. Necesitatea unui nou gen, plasat între tragedia adresată claselor înalte, clasicului, și comedia care încerca să înțeleagă moravurile claselor inferioare era din ce în ce mai pregnantă. Autenticitatea și nevoia cultivării unui spirit realist, sincer, avea să ducă la cultivarea dramei, și în speță, a dramei burgheze. Importanța pe care clasa de mijloc o avea în societate, mișcarea contra clasicismului francez, tendința de a renunța la rigoare constituie un fenomen, care reprezintă, de fapt, chiar "o realizare teatrală a idealului burghez"[2]. Această revoluție în teatrul englez și francez are la bază, fără doar și poate, aplecarea către adevăr, către natură, către imitarea realității, departe de tradiția dramatică de până atunci.

George Lillo (1691- 1739) se remarcă în peisajul dramatic englez nu prin valoarea operei sale, ci prin „noul suflu care o străbătea"[3], prin elementele inovatoare care vor determina conturarea unei noi imagini teatrale iluministe. Iubitor al inocenței, naturalismului, realității și autenticității, el izbutește să aducă în scenă emoția domestică, cu tendință moralizatoare. Activitatea sa literară este recunoscută în special prin contribuția pe care a adus-o dezvoltătii artei dramatice, inovând genul și devenind sursă de inspirație pentru teatrul francez. Merge dincolo de drama versificată, cultivă textul în proză și devine, astfel, anticipator al eliminării constrângerilor prozodice din textul dramatic. Coboară în rândul poporului, atât din punctul de vedere al caracterelor conturate, cât și ca tematică. Activitatea sa dramatică este recunoscută, în principal, prin 8 piese de teatru, între care s-au remarcat *The London Merchant* (1731) și *Fatal Curiosity* (1737).

Publicul și exegeții francezi au considerat drama de un impact emoțional puternic, astfel, ea a fost tradusă și adaptată în mai multe rânduri, fiind și sursă de inspirație pentru Louis Sebastien Mercier care, in 1769, a scris drama *Jenneval ou le Barnevelt français*, finalul operei fiind unul fericit, prin triumful virtuții în fața răului. Aceasta reprezintă cea mai importantă operă dramatică, din punct de vedere estetic, realizată sub influența *The London Merchant.* Alte traduceri sau adaptări ale operei, fără un mare ecou în epocă, au fost realizate de Pierre Clément de Genève - *Le marchand de Londres* (1748), Anseaume – *A musical comedy entitled L'Ecole de la Jeunesse ou le Barnevelt français* (1764) La Harpe - *Barnevel, Drame imité de l'anglais en cinq actes et en vers* (1778). *Prin George Lillo, idealul burghez va face în teatru un pas nou si hotărâtor.* [...] *Piesa de teatru are datoria militantă de a atrage atenția asupra viciilor existente sau în germene, solicitând totodată forțele sufletești în stare să le combată*[4].

The London Merchant (1731) este expresia desăvârșită a fatalității obsesiei. În același timp, este un exemplu pur al importanței pe care societatea burgheză a vremii o are pentru arta dramatică contemporană, scriitorii fiind din ce în ce mai preocupați să ilustreze autenticitatea socială, religioasă și politică, astfel încât să educe și să cultive o stare de spirit în virtutea clasei de mijloc. Aristocrația și viața curții nu mai stârnesc curiozitatea și interesul exegeților și a publicului. Prin spiritul literar al lui George Lillo, drama este expresia *valorilor burgheze [...] prin înfățișarea și sentimentele lui Thorowgood, cât și momentele de sfidare profeministă din piesă au o precizie a expresiei idiomatice care contrastează puternic cu poza adoptată în multe tragedii ale epocii*[5]. Principala sursă de inspirație care stă la baza realizării sale artistice este o veche baladă populară. Dar George Lillo nu se rezumă la a-și ilustra concepția asupra artei dramatice doar prin punere în scenă. În Prologul la *The London Merchant*, face o scurtă trecere în revistă a ceea ce a fost tragedia burgheză până la opera sa, anticipând ideile inovatoare și revoluționare pe care piesa le va releva.

Lillo dorește ca opera sa să aibă un puternic caracter moralizator, cultivând teme și motive precum răzbunarea, tentația, căderea în păcat, manipularea sentimentelor și gândirii până la crimă. George Barnwell este un tânăr iubit și respectat de colegi și de șeful său, negustorul din Londra, și iubit de tânăra si frumoasa Maria. Cu o viață înfloritoare și fericită în față, soarta i-o scoate în cale pe Millwood, această Lady Macbeth a lui Lillo, care îl ademenește în acțiuni imorale și periculoase. Naiv, cade în mrejele seducătoarei și șiretei curtezane care caută răzbunare pe orice bărbat. El nu se

[2] Ion Zamfirescu, 1973: 323.
[3] Leon Levitchi, 1998: 68.
[4] Ion Zamfirescu, 1973: 238.
[5] Andrew Sanders, 1997: 292.

poate opune, și acționează instinctiv conform planurilor ei, furându-și stăpânul și chiar omorându-și unchiul. Plin de remușcări, va ajunge să plătească cu viața pentru faptele sale.

Piesa începe, anticipativ acțiunii, cu dialogul dintre negustorul Thorowgood și novicele Trueman, prieten al lui Barnwell, prin care își arată respectul pentru regină și semeni, subliniând importanța păstrării cumpătului, a măsurii în fapte, fără a cădea în ispită. Barnwell o întâlnește pe Millwood, această femeie plină de ură și distrugătoare. Întâlnirea celor doi provoacă remușcări, Barnwell ajungând să se ascundă chiar de Trueman, alter-ego-ul său. Abilă, Millwood îl face să creadă cu tărie în dragostea pe care, aparent, i-o poartă. Negustorul, aflând de absența tânărului, dă dovadă de bunătate, uitând cu ușurință acest mic derapaj comportamental, crezând în părerea de rău a băiatului. Scornind o poveste dificilă de viață, plină de suferință și sărăcie, Millwood îl ademenește din nou pe tânăr, fiind sprijinită de confidenta sa: ”LUCY. Now, she having neither money nor friend, except me, who am as unfortunate as herself, he compell'd her to pass his account, and give bond for the sum he demanded; but still provided handsomely for her, and continued his courtship, till, being inform'd by his spies (truly I suspect some in her own family) that you were entertain'd at her house and stay'd with her all night, he came this morning raving and storming like a madman; talks no more of marriage – so there's no hopes of making up matters that way – but vows her ruin unless she'll allow him the same favour that he supposes she granted you”[6]. Păcălit, Barnwell își pecetluiește soarta, devine purtător al vinei dramatice, fură de la stăpânul său, iar sentimentul de remușcare pune stăpânire pe sufletul său naiv, monologul său fiind relevant în acest sens. Trueman și Maria încearcă să repare răul făcut de Barnwell, dar nu pot împiedica crima ce va avea loc. Finalul îi găsește pe cei doi amanți în fața eșafodului, fiind condamnați la moarte pentru faptele sale.

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), un important actor literar european al epocii, prin ideile sale, avea să teoretizeze și să exemplifice noi teorii artistice care vor contribui la revoluționarea scenei franceze. Astfel, sub influența pregnantă a literaturii dramatice engleze, cu un spirit aprig, impunător, va pune în scenă eroi noi, luați din realitate, de pe stradă, oameni de rând, citadini, provinciali, sau poate chiar călători străini. Plecând de la premisa că teatrul francez nu era altceva decât un amestec al eroilor antici, lipsiți de autenticitate, se alătură teoriei vast elaborată și exemplificată de Denis Diderot. Opera sa este una vastă, dar, în același timp, inegală. Între scrierile teoretice, se remarcă *Du Theatre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique.* În ceea ce privește realizarea sa artistică, aceasta numără aproximativ 60 de piese de teatru, în principal drame, ca suport al inovației în arta dramatică și expunere a concepției sale. Între acestea, se numără *Jennval* (1769), *Jean Hennuyer* (1772), *Le Juge* (1774), *Natalie* (1775), *La Brouette du vinaigrier* (1775), *La Destruction de la ligue* (1782).

Louis-Sébastien Mercier nu este tocmai un inventator al genului, dar este teoretician, creionând un tip de artă care răspunde nevoilor estetice și moravurilor umane. În spiritul lui Diderot și călăuzit de aceeași inspirație de origine engleză, Mercier își asumă rolul de reformator, se îndepărtează de regulile clasice, de viziunea aristotelică asupra artei dramatice, considerând că nu trebuie să fie supusă rigorilor propriilor legi. Critică vehement piesele de teatru în versuri, considerând că acestea trebuie să se adreseze publicului larg, fiind astfel necesar să fie scrise în limba națiunii, ușor de înțeles pentru toți. Prin *Du Theatre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique,* el abordează trei categorii de idei: „la stérilié des traditions et des régles, les vices de la comédie, le drame et sa fonction sociale”[7]. Opera este o prezentare sistematică a teoriilor deja dezvoltate. Principala sa intenție este de a opune tragediei clasice adevărul civic, opera dramatică devenind „déguisement méthodique de l'ame humaine”[8]. În opinia sa, comedia nu este altceva decât o pictură a moravurilor, care pune în scenă indivizi ridicoli, neavând o finalitate moralizatoare. Când vine vorba de personaj, acesta se naște din subiect, este luat din realitate, chiar din stradă, poate și din

[6] George Lillo: 21-22.
[7] Raymond Gay-Crosier, 1968: p. 253.
[8] *Ibidem:* 255.

pătura de jos a societății, iar noul gen are rolul de a reprezenta acțiunea simultană a personajelor, având, implicit, o finalitate morală, didactică. Personajul nu mai reprezintă el însuși un scop, ci un mijloc de reprezentare și educare. Astfel, drama conturează un tablou moral, critic al societății în care orice cetățean se regăsește, vorbind în limba poporului, fără niciun fel de artificiu. Militează pentru purificarea teatrului prin ilustrarea adevărului social, mergând dincolo de complot și de personajele predictibile. Doar în acest fel, teatrul putea răspunde cerințelor vremii, oferind sensibilității ce are nevoie: adevăr, frumos și bine.

Jenneval ou le Barnevelt français este, asemenea *The London Merchant*, expresia obsesiei, a fatalității, dar și ilustrarea puterii de a ierta. Personajul principal, Jenneval, se îndrăgostește de Rosalie, o tânără curtezană al cărei interes primează sincerității și dragostei naive pe care Jenneval i-o purta. Lucile, fiica lui Monsieur Dabelle, la rândul ei, îl iubește pe Jenneval în secret, iar schimbarea lui, provocată de forța pasiunii care îl stăpânea, o face să aibă încredere doar în tatăl său, care îi este cel mai apropiat confident: „Je n'aurai jamais d'autre confident que vous. Vous me guiderez, vous me consolerez... Je crains d'aimer... Je crois que j'aime... Je fais un effort sur moi-même, c'est le plus grand, sans doute... Mais du moins n'oubliez pas..."[9]. Asemenea lui Barnwell, Jenneval fură, fură de la unchiul său, Du Crône, al cărui unic moștenitor este. Aflând adevărul, Du Crône dorește să îl pedepsească, iar Rosalie încearcă să îl împingă pe Jenneval spre păcatul suprem, crima. Spre deosebire de Barnwell, simpla sugestie a crimei reprezintă momentul de luciditate pentru Jenneval, care nu cade în păcat, ba dimpotrivă, el este cel care își salvează unchiul aflat în pericol: „ROSALIE, froidement. Cesse de vaines clameurs, et choisis maintenant d'être ou mon accusateur ou mon complice. Traîne sur l'échafaud une femme qui t'aime, qui a tout osé pour toi, ou laisse tomber un sinistre vieillard dont tu recueilleras l'immense héritage, et qui entraînera avec lui dans sa tombe le secret impénétrable de sa mort. Il n'a aucun droit de me toucher lui !... Je ne demande point que tu prennes un poignard, que tu ensanglantes tes faibles mains... Ferme les yeux ; laisse agir Brigard ; il nous sert avec zèle. D'ailleurs, n'espère pas pouvoir le fléchir. Il sait qu'il faut te servir malgré toi et que demain tu baiseras la main qui nous aura délivrés. JENNEVAL, rapidement. Le barbare se trompe... Je cours défendre et sauver ce vieillard malheureux. Je l'aime depuis que ses jours sont en danger, et toi, je crois que je commence à te haïr, je crois...."[10]. Căința, iertarea și îndreptarea greșelii făcute îl vor ajuta pe Jenneval să recâștige încrederea celor din jur și în special a lui Lucile, a cărei mână tatăl fetei i-o promite. Drama se încheie prin triumful adevărului, al virtuții și al iubirii, cultivând, astfel, binele, frumosul și adevărul.

Analizând comparativ cele două opere, dorim să evidențiem similitudinile la nivelul conflictului, tematicii și construcției personajelor. Observăm natura conflictului, în a cărei construcție Mercier este puternic influențat de George Lillo. Tematica celor două drame o reprezintă societatea burgheză, ilustrarea realității sociale contemporane. Ele pun în scenă răzbunarea, tentația, căderea în păcat, manipularea sentimentelor și a gândirii până la crimă, dar și salvarea virtuții, înainte și dincolo de moarte. Similitudinea merge până la nivelul motivelor cultivate, furtul fiind calea spre căderea în păcat, urmat de crimă, în virtutea unei pasiuni doborâtoare a sinelui. Iubirea sinceră și pură este cea care păstrează virtutea vie, reprezentând calea spre salvare a celor doi protagoniști.

În ceea ce privește personajele, ele sunt construite în oglindă, Jenneval fiind ilustrarea lui George Barnwell, în timp ce Lucile, care reprezintă puritatea, dragostea sinceră și calea spre mântuire a lui Jenneval, este puternic inspirată de Maria. De asemenea, în spirit shakespearian, Rosalie, personaj antagonist, reprezintă căderea în păcat a lui Jenneval, manipulându-l, folosindu-se de pasiunea puternică a acestuia pentru a avea foloase materiale necuvenite. Forța malefică a lui Rosalie îl va împinge pe Jenneval, asemenea lui George Barnwell, la un pas de crimă. Rosalie este expresia lui Millwood, a cărei forță malefică îl va determina pe Barnwell să își ucidă propriul unchi. Jenneval, spre deosebire de Barnwell, are forța interioară de a se salva, punându-se în calea dorinței

[9] Louis-Sébastien Mercier, 2016: 13.
[10] *Ibidem:* 68.

malefice a lui Rosalie, salvându-şi unchiul. Barnwell, în schimb, devine purtător al vinei dramatice, îşi pierde virtutea, pe care o recâştigă nu prin căinţă şi iertare, asemenea lui Jenneval, ci prin pedeapsa capitală. Sufletul nobil şi bun al lui Thorowgood îl regăsim în Monsieur Dabelle, pe de o parte, şi în unchiul Du Crône, pe de altă parte. Asemenea lui Thorowgood, cei doi au puterea de a-l ierta pe Jenneval, punând greşeala sa pe seama statutului de neiniţiat, a naivităţii tânărului. Cele două antagoniste, reprezentând spiritul shakespearian al lui Lady Macbeth, au complici şi sfătuitori, în persoana lui Lucy, respectiv Justine. Ele nu acţionează singure şi izolat, având permanent nevoie de o confirmare a faptelor. Jenneval, asemenea lui Barnwell, se bucură de prietenia sinceră şi necondiţionată a lui Bonnemer, reflecţia lui Trueman, care luptă pentru salvarea sufletului prin iubire, prietenie şi sinceritate.

Influenţa literaturii engleze asupra dramei lui Sébastien Mercier merge dincolo de opera lui Lillo, de literatura iluministă. Însăşi teatrul elisabetan, cultivat de William Shakespeare, ale cărui influenţe puternice încă mai domină spaţiul literar englez, îşi menţine sfera de influenţă şi la nivel european. În *Jenneval,* stă la baza construcţiei Actului 1, Scena 2, şi anume discuţia dintre Lucile şi tatăl său, confidentul său, Monsieur Dabelle. Secvenţa dramatică este ilustrarea scenei din *Neguţătorul din Veneţia*, în care Porzia discută cu confidenta ei despre tinerii care o curtau, dorind să se căsătorească cu ea: Nerissa: Prinţul Napolitan este „un adevărat mânz, căci nu face decât să vorbească despre calul său”[11]; Contele Palatin „nu face decât să se încrunte”[12]; Monsieur Le Bon „e oricine şi e nimeni”[13]; Falconbridge „cine poate vorbi cu o păpuşă mută? Ce caraghios e îmbrăcat”[14]; Lordul Scoţian „a împrumutat o palmă de la englez şi a jurat că are să i-o plătească”[15]; Tânătul German este „foarte urât dimineaţa când e treaz şi mai urât seara când e beat”[16]; Prinţul Marocului „are firea unui sfânt şi pielita unui drac”[17]. În contrast cu opiniile sincere şi directe despre aceştia, pe Bassanio „îl ţin minte vrednic de lauda ta”[18].

În *Jenneval,* Lucile îi mărturiseşte tatălui său gândurile şi sentimentele pe care le are pentru tinerii ce i-ar putea deveni soţ: „Lucile. Eh bien, je ne vois dans aucun d'eux celui que je nommerai mon époux. Monsieur Dorimon se déguise trop à mes yeux. On voit qu'il tremble de se montrer tel qu'il est. Il me semble apercevoir en lui un caractère qu'il n'est pas facile d'approfondir, et je redoute un homme impénétrable. Pour le jeune oclair, il est tout superficiel. Il ne m'a pas encore dit un mot qui serve à me prouver qu'il puisse penser. Le fils de Madame Desmare est un homme trop indécis pour que je penche jamais en sa faveur. Je l'ai vu dans une heure changer trente fois d'avis au gré de ceux qui se jouaient de sa volonté. Le conseiller a eu le malheur de se voir trop jeune en place ; il n'a rien appris ; il tranche, décide, et se croit juge né de l'univers : je l'ai trouvé trop grave pour de petites choses, et trop inconséquent pour des affaires où 'intérêt général se trouvait compromis. Quant à Monsieur Versal, il ne m'a fait jusqu'ici sa cour qu'en paraissant sous un habit plus élégant que celui de la veille ; il semble n'exister que par ses belles entelles et par les fleurs de sa veste. Enfin j'ai beau vouloir trouver un mérite qui m'attache, je ne vois autour de moi qu'un éclat emprunté. Est-ce ma faute si vous m'avez rendue si difficile. Celui qui vous appellera son père ne doit-il pas posséder quelqu'une de vos qualités”[19].

Spirit reformator, Louis-Sébastien Mercier, în spiritul dramaturgiei iluministe engleze, se alătură doctrinei elaborate de Denis Diderot şi izbuteşte să inoveze scena franceză a secolului al XVIII-lea, aducând teatrul mai aproape de popor, de public. Piesele sale sunt caracterizate prin autenticitate, culoare naturală şi realitate socială, conturând personaje luate din stradă, din rândul

[11] William Shakespeare, 1923: 25.
[12] *Ibidem:* 25.
[13] *Ibidem:* 26.
[14] *Ibidem:* 26.
[15] *Ibidem:* 26.
[16] *Ibidem:* 27.
[17] *Ibidem:* 29.
[18] *Ibidem:* 28.
[19] Louis-Sébastien Mercier, 2016: 12.

oamenilor obișnuiți și ai burgheziei. *Jenneval* este expresia *The London Merchant*, fie că ne oprim la construcția artei dramatice, fie că analizăm construcția personajelor. Poate fi considerată o reinterpretare, o adaptare pentru scena franceză, păstrând cadrul operei lui George Lillo și inovând la nivel ideatic. Mai mult decât atât, spiritul englez, încă puternic străbătut de teatrul elisabetan, fiind evidențiat prin gândirea și replicile personajelor lui Mercier.

BIBLIOGRAPHY

GAY-CROSIER, R. (1968). Louis-Sébastien Mercier et le théâtre. Études littéraires, 1 (2), 251–279. https://doi.org/10.7202/500023ar.

HAZLITT, William, *A view of the English Stage*, George Bell and Sons, London, 1906, https://ia902703.us.archive.org/0/items/aviewenglishsta00jackgoog/aviewenglishsta00jackgoog.pdf.

LEVITCHI, Leon, *Istoria literaturii engleze și americane,* Editura ALL, București, 1998.

LILLO, George, *The London Merchant or The History of George Barnwell and Fatal Curiosity*, D. C. Heath and Co. Publishers, Boston, USA, https://openlibrary.org/books/OL14020888M/The_London_merchant.

MERCIER, Louis Sébastien, *Du Theatre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique,*E. van Harrevelt, Amsterdam, 1773.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Jenneval ou le Barnevelt Français*, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2016, http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MERCIER_JENNEVAL.pdf.

NEAGOE, Florica, *Istoria filosofiei moderne, de la Spinoza la Diderot*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970.

SANDERS, Andrew, *Scurtă istorie Oxford a literaturii engleze*, Editura Univers, București, 1997.

SHAKESPEARE, William, *Negustorul din Veneția*, București, Cultura Națională, 1923, http://restitutio.bcub.ro/bitstream/123456789/590/1/29476_1%20Negustorul%20din%20Venetia%20-%20W.%20Shakespeare.pdf.

ZAMFIRESCU, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, Editura encliclopedică română, București, 1973.

ION BREAZU – LUCIAN BLAGA, DE AMICIȚIA

Sabina Larisa Marin (Oltean)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: In 1926, Ion Breazu will publish the first exhaustive interpretation of Lucian Blaga's work, according to exegetist George Gană, namely the study "Pe marginile literaturii româneşti contemporane. Note introductive la o analiză a artei poetice a lui Lucian Blaga". George Gană said: "Ion Breazu is the first important Transylvanian critic of Blaga's work". Blaga will address Breazu a letter, in the first days of March, that same year, expressing unequivocally his thrill for his endeavour: "I happily read the critical study you published in the "Cosânseana" magazine on my ars poetica." This endeavour is the beginning of one of the most fruitful letter exchanges that Blaga has ever known and at the same time of a lifetime true friendship.

Between 1926-1946, the two Transylvanian writers exchanged no more than 166 letters gathered by the famous scientist and literary historian Mircea Curticeanu in the volume "De amicitia. Corespondență Ion Breazu - Lucian Blaga". The letters exchanged between Ion Breazu and Lucian Blaga do not contain any details about their intimate lives, being focused mainly on providing different opinions on cultural and professional events - for example, a big emphasis is placed on Blaga's efforts to get the position of university professor at the University of Cluj and, very often, on the ways in which Ion Breazu could help at publishing his work, on keeping him up-to-date with the the events in the country and the help he desires to support him, against the older generation, headed by Ion Breazu s founding father himsey, Bogdan Duică or Nicolae Iorga, who did not really understand him, being a genuine traditionalist positions.

Keywords: letters, publishing, exchanges, friendship, Transylvanian

Ion Breazu este un model de cercetător. Chip senin şi fire blajină de ardelean, Ion Breazu lucra cu o acribie şi o meticulozitate pilduitoare, doritor să ducă la bun sfârşit lucrul odată început. Istoricii literari îi datorează gratitudine şi considerație. Cititorii prestigioaselor reviste transilvănene ale vremii, dascălii de orice profil, literații care s-au împărtăşit din darurile spiritului său călăuzitor şi din exemplul modestiei sale de netăgăduit, neprefăcute vor evoca vrednicia sa elocventă. Cunoştea publicațiile ardelene aşa cum puțini le-au mai cunoscu. A strâns o cantitate colosală de material documentar inedit referitor la trecutul cultural al Transilvaniei. Celor cu care a colaborat şi celor care s-au aplecat asupra operei sale, a reuşit să le insufle devotmentul, iubirea şi respectul față de valorile durabile ale literaturii şi culturii române.

Numele lui Ion Breazu este legat de toate „acțiunile mai importante de revigorare a literaturii interbelice transilvănene"[1]. În presa vremii va colabora constant cu ziarul politic „Patria", îndeaproape cu Sextil Puşcariu la „Dacoromania" şi "Drumul nou", cu Ion Chinezu la „Gând românesc", încercând, de asemenea, să revigoreze revista „Cosînzeana", însă fără succes. Scopul său este unul izvorât dintr-o necesitate ancestrală, aceea a scoaterii literaturii transilvănene dintr-un nemeritat con de umbra în care era ancorată. În acest sens, va începe cu Lucian Blaga o corespondență ce se va dovedi extrem de prolifică. Inițial, Breazu vede în Blaga un vector care ar putea influența scriitori de seama să publice în paginile „Cosânzenei": „Să săltăm Ardealul, atât de rămas înapoi în gust şi producție literară – să-l săltăm cu un pas mai aproape de idealul literar şi, întrucât ne stă în putință, *cultural*, care se desenează viguros

[1] Mircea Popa, *Figuri universitare clujene*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003, p.175

pe orizontul României noi. (...) De aceea v-am ruga să determinați scriitorii din cercul dv. cu influența pe care știm că o aveți, să-și îndrepte, din cînd în cînd, privirea și spre noi"[2].

În anul 1926, Ion Breazu va publica în primul număr al revistei „Cosînzeana" studiul *Pe marginile literaturii românești contemporane. Note introductive la o analiză a artei poetice a lui Lucian Blaga*, prima interpretare exhaustivă a operei blagiane de până atunci, potrivit exegetului George Gană: „Ion Breazu este primul critic transilvănean important al operei lui Blaga".[3] Acesta din urmă îi va adresa, în primele zile ale lunii martie din același an, lui Breazu o scrisoare, prin care își va exprima fără urmă de echivoc încântarea pentru demersul său: „am citit cu o deosebită plăcere studiul critic ce-l publici în Cosînzeana asupra < operei mele poetice>."[4] Acest demers este începutul „unei corespondențe dintre cele mai bogate din câte a purtat Blaga și al unei prietenii niciodată stinse sau umbrite"[5]. În perioada 1926-1946, cei doi ardeleni au scris 166 de epistole, adunate de către reputatul cercetător și istoric literar Mircea Curticeanu în volumul „De amiciția.Corespondența Ion Breazu – Lucian Blaga".

Subliniem, de la început, importanța demersului exemplar al autorului Mircea Curticeanu, care nu a fost deloc ușor, de a accesa o mare parte din corespondența celor doi mari corifei ai vieții culturale clujene, căreia îi adaugă un foarte bogat material suplimentar de note, care lămurește atât aspectele relației dintre cei doi, cât și cele legate de numele care apar în context, condițiile istorice, relațiile și fricțiunile dintre generații etc. oferind pertinente lămuriri explicative despre întreaga problematică adiacentă.

Volumul se bazează pe un fond generos de „166 scrisori: 97 din ele poartă semnătura lui Lucian Blaga, iar 69 cea a lui Ion Breazu."[6] Autorul ține să-l elogieze pe primul cercetător literar, Alexandru Căprariu, care e publicat un prim volum cu o parte din această corespondență în 1965, ceea ce i-a ușurat mult lucrul.

Legătura epistolară dintre cei doi prieteni se întinde pe parcursul a 20 de ani, între 1926 și 1946, și constituie o sursă esențială pentru marcarea momentelor esențiale din viața *diplomatului* Blaga cu peregrinările sale la Varșovia, Berna, Viena și Lisabona, „dar mai ales ale *creatorului* unei opere mereu îmbogățite și tot mai diversificate : teatru, poezie, filozofie"[7].

Un mare spațiu îi este dedicat eforturilor lui Lucian Blaga de a ocupa postul de profesor de estetică la Universitatea din Cluj sau, foarte des, ce și cum îl poate ajuta Ion Breazu pentru publicarea operelor sale, ținerea acestuia la curent cu ceea ce se întâmplă în țară și ajutorul pe care îl dorește pentru sprijinirea sa contra „partidei" generației mai în vârstă, în frunte cu însuși profesorul formator al lui Ion Breazu, G. Bogdan-Duică, Mihail Dragomirescu sau chiar Nicolae Iorga, care nu-l înțeleg de pe pozițiile lor tradiționalist-semănătoriste. Vom reveni cu detalii la capitolul *Concluzii*.

De interes suplimentar, întrevăzut aici, sunt relațiile mai puțin cunoscute ale lui Lucian Blaga cu o parte din prietenii săi - Sextil Pușcariu, Ion Chinezu, D. D. Roșca, Vasile Băncilă, Oscar Walter Cisek ș. a. – dar și eforturile intense, de-a lungul a peste zece ani, ale acestora în a-l susține contra, nu puținilor, detractori, pentru a i se recunoaște deosebitele merite literare, de a fi admis în *Academia România* ori a primi profesoratul la Universitate.

---

[2] Mircea Curticeanu, *De Amicitia, Lucian Blaga – Ion Breazu, corespondență*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj , 1995, Scrisoarea 1, p.11

[3] Lucian Blaga, *Opere*, vol. 1, *Poezii autume*, Editura Minerva, București, 1982, Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, p.424

[4] Mircea Crticeanu, *op.cit*., p. 10

[5] Lucian Blaga, *op.cit*., p.424

[6] Mircea Curticeanu, *op.cit*., p.5.

[7] ***ibidem*, p. 5.**

Remarcăm, la final, cum din cele 69 de scrisori ale lui Ion Breazu indirect „se conturează, treptat, portretul unui om de cultură de înaltă probitate morală, certă competență profesională (nu întâmplător a fost „întâiul cititor" al unor opere trimise de Lucian Blaga în manuscris!), al cărui devotament față de opera marelui său prieten a fost nemărginit"[8], cum se exprimă Mircea Curticeanu, autorul excelentului studiu.

Din scrisoarea datată în 20.03.1926 aflăm, nu numai de încercările lui Lucian Blaga de a veni la Cluj pentru un profesorat, dar remarcăm spiritul generos al lui Ion Breazu, care se oferă să-l sprijine: „Ne-a surprins într-un mod foarte plăcut vestea că vreți să mai încercați o dată cucerirea catedrei de estetică a Universității noastre"[9].

Cum afirmam în *Introducere*, în ciuda relației de amiciție dintre cei doi, Ion Breazu nu se sfiește să-și spună tranșant opinia și să critice atunci când ceva este / îi pare nereușit, și vom insera aceste momente la acest capitol, „Relația cu criticii", unde se potrivește mai bine, potrivit epistolei trimise în 20.06.1926: „Cu ultimul nr. al revistei „Cosinzeana" am încheiat, în sfîrșit, analiza operei dv. poetice. Recitind-o în întregime îmi scăzu considerabil în valoare. Sunt multe repetiții și lacune. Și totuși voi asculta îndemnul prietinilor de-a o scoate într-un mic volumaș la biblioteca „Semănătorul", cu unele retușări – se-nțelege."[10] Cu toate acestea, cum se vede în epistolă, cedează la dorința prietenilor, nu fără a „modifica" părțile care nu sunt reușite. Lucian Blaga, de la început, are încredere în „flerul" critic al amicului său, fiind și el obiectiv și deschis la o critică pertinentă și argumentată, motiv important care i-a legat, suplimentar pe cei doi mari oameni de cultură ardeleni. Repetăm faptul că dedicarea poeziei *Peisaj* „*lui Ion Breazu*" e dovada vie a prețuirii de care se bucură acesta în ochii poetului Lucian Blaga, de altfel destul de sensibil în relațiile cu ceilalți și la criticile lor.

Este cunoscut din corespondența lor că profesorul Bogdan-Duică „a fost piedica de căpetenie din pricina căreia Lucian Blaga n-a putut ajunge profesor de estetică la Universitatea din Cluj"[11] fapt confirmat și de Sextil Pușcariu, în lucrarea *Memorii*, cum aflăm din notele lui Mircea Curticeanu. Tot Ion Breazu e cel care-l temperează pe Blaga să nu intre într-o polemică oficială, care i-ar aduce mai mult prejudicii, explicându-i psihologia „moșului", cum îl numesc ei: „Părerea mea este că spriritul excesiv științific în care a crescut „moșu" îl împiedică de a simți și a înțelege teatrul nou, cu toată larga sa receptivitate sufletească"[12] (29.08.1927). Aceste rânduri (și multe altele) demonstrează capacitatea sa de introspecție psihologică și firea sa bonomă, împăciuitoare care caută explicații și înțelegere pentru atitudinea negativă a semenilor.

De asemenea, este incredibil cu ce intuiție și cât de devreme față de toți ceilalți critici și cititori ai lui Blaga, Ion Breazu prevede cu exactitate, când va reuși să fie un mare nume și să fie recunoscut ca un mare om de cultură, demonstrând și o solidă stăpânire a sociologiei, dublată de o profundă înțelegere a mersului istoriei (18.10.1927): „Dragă prietine, eu am însă convingerea că recunoștința și recunoașterea nației îți va veni mai curând decât cei 10-15 ani pe cari i-ai socotit. ...Când astă iarnă cetiam într-un foileton al ziarului *Patria* cum, un necunoscut, te înțelege ca și mine nu-ți poți închipui cît m-am bucurat. Ca mine și ca acela vor apare odată o nouă generație întreagă. Iți sigur de aceasta!"[13] (subl. n).

Ion Breazu e conștient că principalele probleme ale neînțelegerii și negării lui Blaga nu sunt de ordin personal, ci un conflict de generație și mentalitate: sub „drapelul" Nicolae Iorga cea tradiționalist-semănătoristă („moșii") versus cea modernist-sincronistă care se va strânge în jurul lui Eugen Lovinescu. Nu întâmplător acesta din urmă va fi unul din primii

[8] *ibidem*, p. 6
[9] *ibidem*, p.14.
[10] *ibidem*, p.21.
[11] *ibidem*, **p.38.**
[12] *ibidem*, p.42.
[13] *ibidem*, p.48

mari critici care vor recunoaşte şi susţine marea operă blagiană. Am subliniat anumite cuvinte spre a reliefa şi diferenţa lexicală între „provincialul" ardelean Ion Breazu şi „românul de lume" Lucian Blaga. Deşi criticul stă o bună perioadă în Franţa, el păstrează sufletul ardelenesc prin cuvintele pe care le foloseşte. Şi totuşi, spiritul lui e sensibil şi deschis la înnoirile pe care le percepe cu rară intuiţie culturală (18.11.1927): „Aici (în Franţa – n. n.) ai găsi un prietin... şi o mişcare artistică şi literară care îţi va creşte convingerea în viitorul dtale. Chiar şi critica de dreapta – şi cred că ştii cît de intransigent este spiritul clasic aici – a început să se entuziasmeze de drama nouă. Claudel, Lenormand sunt consideraţi geniali, şi alăturea de ei lucră o pleiadă întreagă. Drama nouă a început să pătrundă şi în teatrele de bulevard. Nu mai vorbesc de celalalte arte."[14] Câtă clarviziune când arta modernă încă şoca în Franţa, nu mai vorbim de celalte ţări!

Sentimentul lor de apartenenţă la spaţiul mitic de „deal şi vale" transilvan este foarte puternic şi există o solidaritate „invizibilă" între cei de aici, oriunde ar fi (octombrie 1928): „Scrie ceva pentru *Gândirea*. Să mai fie şi ardelenei în puzderia celor de acolo!"[15] îl îndeamnă Blaga de la Berna.

Scrisoarea lui Ion Breazu din 10.11.1928 confirmă un fapt valabil şi astăzi – dacă nu eşti într-o „frăţie" la putere, nu ţi se recunoaşte talentul şi opera, decât, eventual (!), după ce ai succes în străinătate. După ce L. Blaga l-a informat despre traducerea *Meşterului Manole* în germană, succesul lecturării textului la teatrul din Berna şi oferta directorului de a o pune în scenă, prietenul său îi relatează despre „în *Curentul* comentariul elogios al lui Crainic... Toţi prietenii de aici l-am citit cu multă satistfacţie şi cu o justificată revoltă, împotriva inconştienţei celor de acasă."[16] şi adaugă, mai departe, fără echivoc: „... mi-ar plăcea foarte mult să revii în acest centru ardelenesc, din care pe nedrept ai fost alungat..."[17].

În cele din urmă, se confirmă previziunea lui Ion Breazu, că Blaga va avea succes mai repede acasă, dar, cum afirmam, aceasta se întâmplă abia după ce a fost recunoscut, tradus şi jucat în străinătate (04.03.1929): „Şi mai este o surpriză – aceasta în afară de volum (succesul *Laudei omnului* – n. n.): reprezentarea lui Manole. Mi-a comunicat-o Demian (director la Teatrul Naţional din Bucureşti – n. n.), care lucrează, cu multă încântare, costumele şi decorul. E surpriză întrucît credeam că şi noua direcţie ţi-e ostilă."[18]. Valabil mai puternic pentru Cluj, unde succesul celui în cauză trebuie să treacă şi prin Bucureşti, cum observă pertinent Ion Breazu (04.05.1929): „Totuşi, fapta de la Bucureşti a emoţionat şi Clujul. Acum, în ceasul al 11-lea, *Manole* a fost luat în repertoriu şi s-au împărţit rolurile pentru reprezentare la Naţionalul de aici."[19].

În altă epistolă (04.05.1927), Ion Breazu dă, din nou, informaţii despre conflictul, din acea vreme, dintre generaţii pentru cecetătorul istoriei literare ori al evoluţiei mentalităţilor: „Despre *Lauda somnului* încă n-am ajuns să scriu. ... Şi apoi nici nu am altă revistă la îndemînă decît *Transilvania*. Şi-acolo sunt atâţia bătrîni, ostili încă poeziei tale."[20]

Pe Lucian Blaga nu-l prea interesează problemele reale din ţară, nu spune nimic, nu-l deranjează nimic (revoltele minerilor de la Lupeni – august 1929, grevele de la Griviţa – 1933, înnăbuşite în sânge cu mulţi morţi şi răniţi, ca să dau doar un singur exemplu din foarte multe), în schimb când e ceva care îi poate afecta o punere în scenă a unei piese, doar atunci

[14] *ibidem*, p.49.
[15] *ibidem*, p.57.
[16] *ibidem*, p.68.
[17] *idem*
[18] *ibidem*, p.69
[19] *ibidem*, p.74
[20] *idem*

se „sesizează" – 27.05.1930: „Sunt foarte mîhnit de ce se pertrece în țară, și personal de legea teatrelor,"[21] (subl. n.).

Referitor la scrisoarea din 08.12.1930, menționată și la capitolul 3. *Lumea, spiritul epocii și contextul istoric*, unde Blaga consemnează: „La concursul pentru catedra de estetică n-am candidat, fiindcă nu mă pot învinge să mai joc rolul de „candidat examinat"[22], remarcăm faptul că el se consideră, deja, mai presus de „demnitatea" sa, să dea examen pentru postul de profesor, cum erau obligați toți ceilalți în România și în Occident. Mai este și infatuarea cunoscută a bardului din Lancrăm, cu timpul foarte sensibil la alaiul personal de servili lingușitori, care l-au îndepărtat de toți prietenii adevărați. Ei bine, aceștia au fost primii care s-au dezis de el, când a fost trecut „pe linie moartă"!

Interesant este comentariul lui Ion Breazu cu privire la atmosfera culturală și situația unor reviste de cultură, în speță *Gînd Romînesc*, unde chiar el este redactor, dar nu poate face nimic împotrivă, pentru că alții au „puterea" – 01.07.1932: „Nu știu dacă ai avut răgazul să citești nr. 1 al revistei noastre. Dacă l-ai citit, mă tem că doctele articole ale doctissimilor d-ni doctori, te-au pus pe gînduri."[23]. De remarcat ironia fină și faptul că nu sunt diferențe față de revistele din contemporaneitatea noastră! Spre finalul epistolei aflăm și cauzele: „Să nu te mire că persistă în numerile noastre nume de bătrîni. E o „politică" a revistei pe care ne-o impun aceleași împrejurări locale, pe cari cred că le înțelegi destul de bine pentru a le mai explica." [24]. Parcă vorbește despre astăzi!

Lucian Blaga mărturisește foarte direct ce crede despre el și poziția ce o are în cultura română și aflăm aceasta dintr-o epistolă adresată celor doi prieteni ai săi, din Cluj, menționată de Mircea Curticeanu din lucrarea lui V. Fanache *Gînd Romînesc și epoca sa literară* „După război am fost singurul care a dat prestigiu spiritual Ardealului, pe toate planurile, dar Ardealul nu mi-a dat nimic."[25]. Nu e adevărată nici prima și nici a doua afirmație: sunt destui alți ardeleni care au dat faimă spirituală Ardealului, fiind recunoscut și în Ardeal de multe personalități marcante ale vieții culturale! Lucian Blaga își trădează, aici, o latură mai puțin frumoasă a caracterului său.

Lucian Blaga este, în general fixat pe publicitatea numelui său, trimițând mereu, în detaliu, ecourile lucrărilor sale prezentate în străinătate, din care spicuim mai departe – 02.04.1934: „Zilele acestea am fost la Lemberg, unde s-a reprezentat în condițiuni cu totul superioare Meșterul Manole în limba polonă. Mult superioare reprezentațiilor de la București și Berna. ... cel mai mare decorator al Poloniei... Sala bună, arhiplină. Publicul entuziasmat. Presa unanimă: Blaga a scris o dramă puternică, de linii clasice, de mare poezie... Directorul teatrului felicitat... conferință radio... A fost un triumf."[26]. Același text, cu mici modificări, a fost publicat în revista *Gînd Romînesc*. Nu aflăm, însă, dacă au mai fost spectatori la spectacolele următoare – probabil nu a mai interesat. În aceeași epistolă aflăm, foarte generalizat și fără vreo explicație pentru bunul său prieten, despre opera sa filosofică, de parcă nu l-ar considera în stare să înțeleagă: „Peste cîteva zile va apare al treilea volum din „Sistemul" meu:

I. I. Eonul dogmatic
II. II.Cunoașterea luciferică
III. III. Censura transcendentă (Cartea rom.)

E o operă metafizică. Alte volume vor apărea cu timpul."[27]

[21] *ibidem*, p.117
[22] *ibidem*, p.139
[23] *ibidem*, p.186
[24] *ibidem*, p.187
[25] *ibidem*, p.191
[26] *ibidem*, p.191 - 192
[27] *idem*

Câteva din eforturile lui Sextil Pușcariu pentru primirea lui Lucian Blaga în *Academie* le aflăm în epistola din 17.10.1934, dimpreună cu informații interesante despre animozitățile de acolo: „Fără Avram Iancu va fi însă cam greu, întrucît moșnegii de la Academie încă nu te prea gustă. Tot Sextil mi-a spus că te-a propus în sesiunea trecută membru corespondent, a găsit însă răceală atît la Goga, cît și la Sadoveanu și Brătescu-Voinești (pentru a nu mai vorbi de Duică!). El și-a făcut însă datoria și și-o va face și acum, cu multă nădejde în victorie."[28]

Corespondența dintre ei nu conține aproape deloc aspecte și amănunte real intime, fiind focusată pe schimburi de opinii despre evenimentele cu care se confruntă pe linie culturală și profesională – de exemplu, un spațiu mare îl ocupă eforturile lui Lucian Blaga de a ocupa postul de profesor univesitar la Universitatea din Cluj sau, foarte des, ce și cum îl poate ajuta Ion Breazu pentru publicarea operelor sale, ținerea acestuia la curent cu ce se întâmplă în țară și ajutorul pe care îl dorește pentru sprijinirea sa contra „partidei" generației mai în vârstă, în frunte cu însuși profesorul formator al lui Ion Breazu, Bogdan Duică sau Nicolae Iorga, care nu-l înțeleg de pe pozițiile lor tradiționalist-semănătoriste.

Lucian Blaga l-a utilizat pe Ion Breazu cu relative trăiri de prietenie - și scrisorile sugerează un sentiment amestecat de amiciție interesată din partea filosofului și poetului.

BIBLIOGRAPHY

1. Blaga, Lucian, *Opere*, vol. 1, *Poezii autume*, București, Editura Minerva, 1982.
2. Breazu, Ion, *Studii de literatură română și comparată*, vol.II, Cluj, Editura Dacia Cluj, 1970.
3. Cenușă Mircea, *Lucian Blaga și Universitatea din Cluj*, Alba Iulia, Editura Școala Albei, 1995.
4. Chiaia, Lăcrămioara, Cifor Lucia, Ciobanu, Alina *Dicționar enciclopedic*, București, Editura Cartier, 2003.
5. Curticeanu, Mircea, *De Amicitia, Lucian Blaga – Ion Breazu, corespondență*, Cluj, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj , 1995.
6. Popa, Mircea, *Figuri universitare clujene*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2003.
7. Popa, Mircea, *Istoria presei românești din Transilvania de la începuturi până în 1918*, Editura Tritonic, 2003.
8. Popa, Mircea, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Academiei, 2004-2008.
9. Popa, Mircea, *Dicționarul scriitorilor români*, Editura Porțile Orientului , 1994-2002.
10. Simion, Eugen, *Dicționarul general al literaturii române*, București, Editura Universul Enciclopedic, 2006.
11. Zaciu, Mircea, *Dicționarul scriitorilor români*, *d-l*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.

[28] *Ibidem*, p.203

WRITING SELF - IDENTITY REPRESENTATION PROCESSES IN RODICA BRAGA`S POEMS

Sorina-Maria Victoria
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Focusing primarily on Rodica Braga`s poems, the aim of this paper is a deconstruction of the author`s lyrical universe in order to analyze the complex modes of identity-construction and self-representation, processes revealed in her poems by a fictional and "textualized" self. Debating on the importance of 'writing' itself process, perceived by some critics responsible for a non-fictional and a non-mimetic (re)creating of the self, we will analyze the fictionalizing effects of language applied on Rodica Braga`s lyrics. According to the theories of representation, the meaning is constructed in and through language in a constructionist approach, when the author constructs meaning using concepts and signs. Rodica Braga constructs meaning using a personal concept, the self, a fictionalized one, revealed in her poems as more authentic than the empirical and real self, the expression of a "textual" life and of a meta-autobiographical consciousness.

Keywords: writing self, identity-construction, self-representation, theories of representation, "textualized" self.

„dintre toate lucrurile din lume,
doar cuvintele m-au salvat."[1]
Rodica Braga

Paul de Man susținea într-un eseu[2] dedicat pionierului psihologiei existențiale, Ludwig Binswanger, creatorul așa-numitei *Daseinanalyse* sau analiza existențială, că în vastul domeniu al studiului literaturii *problema sinelui* apare într-o confuzantă interdependență cu o multitudine de subiecți, cu care împărtășește, cel mai adesea, relații contradictorii. Având drept punct de pornire a treia lucrare de critică a filozofului Immanuel Kant, *Critica puterii de judecare,* Paul de Man stabilește în această pluralitate de subiecți cel puțin patru ipostaze ale sinelui: sinele care judecă, sinele care citește, sinele care scrie și sinele care se citește pe sine[3], acestor ipostaze, literatura, în special cea contemporană, adăugându-le și pe cea a sinelui care se scrie pe sine, sau care se *rescrie* pe sine (în acest proces de recreare), concept impus de Mark Freeman[4]. Acesta susține că în procesul de rescriere a sinelui se încearcă o dezvăluire, dar și o articulare a unei lumi care nu ar fi existat dacă actul în sine al scrierii nu ar fi avut loc, întrucât această *transcriere* întrerupe mimesis-ul prin imposibilitatea de a se sustrage efectelor de ficționalizare a limbajului.

Dacă la nivel personal, a scrie despre sine are ca miză delimitarea de sine și perceperea propriei persoane, de la distanță, dintr-un non-spațiu – cel scriptural – care permite o mai mare doză de obiectivitate, în întâlnirea cu Celălalt, scriitura personală relevă o exhibare a propriei imagini despre sine, cu o profundă notă de subiectivism, întrucât în această întâlnire dintre Eu și Celălalt, imaginea e, de cele mai multe ori, alterată de măștile pe care le poartă fiecare dintre cei doi. De altfel, a scrie despre sine, conștient fiind, în același

[1] Rodica Braga, *salvarea cuvintelor* în vol. *Ametist*, Editura Imago, Sibiu, 2017, p. 44.
[2] Paul de Man, „Ludwig Binswanger and the Sublimation of the Self", în *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, ediția a doua, New York, Oxford University Press, 1971, pp. 36-50.
[3] *Ibidem*, p. 39.
[4] Mark Freeman, *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, New York, Routledge, 1993, p. 223.

timp, de prezența Celuilalt, mută granițele autenticității către o recreare a realității, una de gradul al doilea, situată în perimetrul voit și personalizat și care, de cele mai multe ori, e reprezentată sub masca ficțiunii.

Anthony Giddens[5] afirma că identitatea unei persoane nu rezidă doar în comportament și nici – chiar dacă sunt importante – în reacțiile față de ceilalți, ci în capacitatea de a trăi propria poveste. Chiar dacă biografia unui individ nu poate fi complet fictivă, întrucât există o permanentă legătură între biografie și viața de zi cu zi și e absolut necesară interacțiunea cu ceilalți și cu cotidianul, aceste evenimente exterioare trebuie acceptate și integrate în povestea personală. Și Philippe Lejeune afirma *„ecrire sur soi est fatalement une invention de soi”*[6], întrucât scrierea despre sine implică o dedublare necesară și adoptarea unei distanțe pentru a se putea analiza din afara propriei persoane. Pentru Philippe Forest adevărul se manifestă sub forma ficțiunii, ajungând ca viața să se confunde cu realitatea scripturală întrucât acesta afirmă: „ eu nu exist decât în măsura în care figurez în postura unui personaj”[7]. Așadar a scrie despre sine implică în mod absolut imperativ și procedeul de ficționalizare de sine și de reprezentare a sinelui potrivit propriei hărți conceptuale.

În cele ce urmează ne propunem o deconstrucţie a imaginarului poetic al Rodicăi Braga pentru a identifica fenomenul pulverizării fiinţei creatoare în diferite personaje-fulguraţii, aşchii ale sinelui, şi în acelaşi timp, să urmărim şi cum reuşeşte autoarea să traverseze graniţele textuale, atent demarcate, între noţiunile de semnificant - sinele extra-textual - şi semnificat - sinele semiotic - şi cărei scheme discursive i se datorează această experienţă unificatoare. De asemenea, vom analiza modurile complexe de construire a identităţii şi de reprezentare a sinelui, procese dezvăluite în poemele Rodicăi Braga de către un sine ficţionalizat şi textualizat, prin utilizarea unor trucuri semantice precum construirea unui eu fictiv, mai autentic decât cel real, psiho-empiric, ceea ce ne îndreptăţeşte să urmărim şi efectele de ficţionalizare a limbajului, dar şi modul de reprezentare a sinelui prin intermediul limbajului. Pentru decodificarea schemei discursive a poetei Rodica Braga vom adopta ca metodă de analiză Studiile reprezentării, abordate de către sociologul şi teoreticianul Stuart Hall în lucrarea sa, *The Work of representation.* Potrivit studiilor acestui sociolog reprezentarea este o parte esenţială a procesului prin care sensul este produs şi schimbat între membrii unei culturi, implicând utilizarea limbajului, a semnelor şi imaginilor care reprezintă lucruri şi care au aceeaşi semnificaţie pentru aceşti membri, prin utilizarea unui cod comun. Într-un mod foarte simplist, reprezentarea poate fi definită ca utilizarea limbajului pentru a spune ceva semnificativ sau pentru a reprezenta lumea în mod semnificativ altor persoane[8].

În centrul procesului de crearea a unui sens se află două „sisteme de reprezentare” înrudite. Primul sistem ne permite să oferim un sens lumii construind un set de corespondenţe sau de echivalenţe între „lucruri” - obiecte, evenimente, oameni, idei abstracte etc. - şi sistemul nostru de concepte, hărţile noastre conceptuale, iar al doilea sistem de reprezentare depinde de construirea unui set de corespondenţe între harta noastră conceptuală şi un set de semne, aranjate sau organizate în diferite limbi care reprezintă aceste concepte. Relaţia dintre „lucruri”, concepte şi semne se află în centrul producerii de sens în limbaj, iar procesul care

[5] Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age,* Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 54.

[6] Philippe Lejeune, *Nouveau Roman et retour à l'autobiographie*, în *l'Auteur et le manuscrit,* coord. Michel Contat, Paris, PUF, coll. „Perspectives Critiques”, 1991, p. 58, apud Mounir Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique,* https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf, accesat la 05.06.2019.

[7] Philippe Forest, *Le roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 18.

[8] Stuart Hall, The work of representation, disponibil la https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/66880_The_Work_of_Representation.pdf, accesat la 26.11.2019.

leagă aceste trei elemente este ceea ce se numește „reprezentare”[9]. Această reprezentare se manifestă, însă, în trei abordări diferite: cea reflexivă, când limbajul reflectă pur și simplu un sens care există deja în lumea obiectelor, a oamenilor etc., abordarea intenționlală, în care limbajul exprimă doar ceea ce vorbitorul, scriitorul sau pictorul dorește să spună și abordarea constructionistă, în care este sensul este construit în și prin limbaj. Îndrăznim să încadrăm schema discursivă a poetei Rodica Braga în interiorul acestei abordări construcționiste, în care autorul creează sens folosind concepte și semne, așa cum Rodica Braga construiește un sens folosind un concept personal, eul, unul fictiv, plămădit din cuvinte, după cum ne dezvăluie următoarele versuri: „vorbele se izmenesc/ şi îşi cer iertare/ pentru nevolnicia lor,/ dar ce să fac eu, oare,/ cu toate acestea,/ când, în mine, fierul roşu/ al zicerilor/ m-a însemnat pentru totdeauna/ cu cicatrici dizgraţioase/ ce par mai limpezi/ decât adevărul?”[10]

Poemele Rodicăi Braga dezvăluie o sensibilitate lirică cu totul inedită, transpusă pe fondul unei luciditățI vii și a unei reflexivitățI profunde, urmărind, la fel ca în proză, o descărnare a psihicului uman, pentru a ajunge la adevărul lăuntric. Versul Rodicăi Braga e *cuvântul-oglindă*, care devoalează o surprinzătoare transparență în dezvăluirea și căutarea/ definirea de sine: „Ajunsă aici, trebuia să mă redescopăr. Să mă opresc, să caut, să cercetez. Să descopăr ce anume a însemnat totul pentru mine, totul însemnând viaţă”[11]. Această căutare/ definire de sine are loc prin intermediul Cuvântului, al Semnului ca depozitar al straturilor ființiale cele mai profunde, *scrierea de sine și cu sine* însemnând pentru poetă o repoziționare în granițele textual-existențiale, până la o profundă identificare și suprapunere a poetei cu Cuvântul și a trezirii *întru ființare* prin Cuvânt: „mă ispitiți, mă loviți,/ mă chemați din neființă/ cu vaierul vostru neauzit./ din bicisnicii și extaze mă rostuiți într-o doară”[12].

Rodica Braga reușește să creeze o poezie de interogare a sinelui, urmărind acest fir unificator în toate poemele sale, metafora obsedantă a creației sale în versuri fiind acea lucidă contemplare, dar și reprezentare prin cuvânt a spectacolului propriei interiorități. Întreaga sa creație lirică (la fel ca cea în proză) se dezvăluie ca un palimpsest de euri trecute și actuale, de succedanee identitare, piese indispensabile în completarea puzzle-ului identitar, autoarea prelungindu-și astfel existența într-o *irealitate imediată,* cea a *ființei de hârtie,* care simte și trăiește prin chiar actul scriptic, așa cum reiese din versurile din volumul *Senin ca-n ou, I. scrierea de sine, linie, punct, linie...*: „cineva învață/ să scrie folosindu-mi ființa [...] sunt, nu sunt,/ linie, punct, tremurat și nesigur”[13]. Așadar, o primă reprezentare de sine, un crochiu al *ființei de hârtie,* al eului textualizat e linia, care simbolizează infinitul din punct de vedere matematic, fiind formată dintr-o infinitate de puncte și care în plan orizontal, poate simboliza infinitul morții, iar în plan vertical, linia reprezintă ascensiunea. Element al infinitului și al continuității, linia din versurile Rodicăi Braga reprezintă parcursul ființial până la atingerea Punctului, al centrului care desemnează „sfârșitul a toate câte sunt”[14], dar, potrivit principiilor brahmanismului, și al începutului, când Punctul sau Unul se multiplică, permițând nașterea lumilor (interioare!). Într-o stare de nici ne-ființă, dar nici ființă, în această questă existențială, în stadiile incipiente, reprezentarea de sine se concretizează în **eul-linie** și **eul-punct**: „sunt,

[9] *Ibidem.*
[10] Rodica Braga, *** în *Timp în derivă*, București, Editura Contemporanul, 2017, p. 17.
[11] *Idem, O unică și incredibilă experiență cu Mircea Ivănescu: Commentarius perpetuus*, Conferință susținută în data de 27 mai 2011, disponibil la http://bjastrasibiu.ro/wp-content/uploads/2015/08/141-Rodica-Braga.pdf, accesat la 22.08.2019.
[12] *Idem, cine sunt eu?* în vol. *A doua nelinişte,* versuri, Editura Imago, Sibiu, 1997, p. 57.
[13] *Ibidem,* p. 276.
[14] Chevalier Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, P-Z, București, Editura Artemis, f.a., p. 133.

nu sunt,/ linie, punct"[15], de unde va lua naștere, după cum autoarea descrie: „interioritatea mea scriindă"[16].

Interogarea propriei ființe dezvăluie angoasele conștientizării unei multiplicități de identități fractalice, reprezentarea de sine fiind și prilejul revelării alterității: „e cineva care-mi știe pe de rost/ toate gândurile,/ care-mi visează visele/ și dimineața mi le dăruiește/ fără nici un cuvânt" (sic!)[17] dar și o lucidă dedublare pentru a se putea privi și analiza din exterioritate: „nu mai sunt aceeași,/ nici în vârsta, nici în spaima mea./ străină, tot mai străină,/ departe, tot mai departe/ în propriul meu sânge"[18]. Actul creației devine, astfel, un instrument de transcendere a eului empiric către eul fictiv, textual, pe care autoarea însăși îl numește **„interioritatea mea scriindă"**[19], un alter-ego reprezentat nu la modul mimetic, reflectat în scris ca într-o oglindă, ci într-un mod construcționist, în care poezia e parte a unui proiect ființial, care aspiră la creionarea unui *alt-eu,* urmărind liniile fine ale desenului interior. Lirica Rodicăi Braga are o ușoară tendință de a face trecerea dinspre dimensiunea poetică spre cea ontologică, de recreare a sinelui prin chiar actul scriptic: „din borangicul limbajului mă tot rup[20]" și de reprezentare a acestor crochiuri ființiale în diverse ipostaze.

Poeta Rodica Braga oferă un sens lumii interioare prin crearea unui set de corespondențe între propria hartă conceptuală și un set de semne, în care Cuvântul, ca esență a ființei poetului, e foc și apă, viață și moarte, otravă și *apă vie:* „...trunchiul unui cuvînt,/ asemeni arborelui,/ ne atrage, ne umbrește,/ ne ascunde, ne luminează,/ o lume ascunsă scapă/ slobodă într-o libertate/ de necontrolat./ [...] cuvîntul și ară/ și seamănă, plivește/ și irigă, cuvîntul pîrjolește/ și praf ridică.,/ cuvîntul mîngîie și arde,/ răcorește și intrigă,/ dintre toate relele pământului,/ *răul cuvîntului/ e otravă divină*"[21] [s.n. S.V.], iar slujitorii cuvântului „sunt preoți fără atestat,/ oficianți ai unui cult/ care dintru început, v-a trădat"[22]. *Cuvântul-ființă,* din carne și os, trădează căci „folosit cu nechibzuință,/ mă îngroapă în constanta-i trădare"[23], dar devine, la rândul lui, și trădat de otrăvurile subtile ale gândurilor când „neputincios, cuvântul își rabdă/ pervertirea, sucirea pe-o parte/ și alta, carnea și osul său/ în perpetuă suferință fiind,/ niciodată în agonie"[24]. Așadar, o a doua reprezentare de sine se ipostaziază în **eul-cuvânt:** „devin una cu clipocitul cuvintelor/ ce mă-neacă"[25].

Relația Poet – Cuvânt totalizează polivalența trăirilor umane, fie suferă fiecare de abandonul celuilalt: „după vreme îndelungată,/ cuvintele au decis/ să se întoarcă la mine, [...] mă întreb, oare,/ de ce/ m-au părăsit/ când aveam nevoie de ele mai mare? [...] sau doar eu le-am părăsit/ în fața tăvălugului/ ce mă strivea/ ca pe o prună uscată?"[26], fie se regăsesc, într-o perfectă contopire: „cuvintele se oferă/ iar cu ardoare,/ eu mă hrănesc cu seva lor/ subtil

---

[15] Rodica Braga, *cine sunt eu?* în vol. *A doua neliniște,* ed.cit.

[16] Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005 (7 martie 2005), disponibil la http://www.dspace.bjastrasibiu.ro/bitstream/123456789/174/1/004.Braga.pdf, accesat la 19.08.2019.

[17] *Idem, e cineva,* în vol. *Stacojiu,* în *vânare de vânt,* Colecția OPERA OMNIA, Iași, Tipo Moldova, 2012, p. 77.

[18] *Idem, iubire,* în vol. *Stacojiu,* în *vânare de vânt,* ed.cit., p. 142.

[19] Rodica Braga, Cuvânt rostit cu ocazia lansării volumului *Anul 2000. Simple exerciții de sinceritate*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005 (7 martie 2005), disponibil la http://www.dspace.bjastrasibiu.ro/bitstream/123456789/174/1/004.Braga.pdf, accesat la 19.08.2019.

[20] *Idem, picătura de venin,* în vol. *Senin ca-n ou*, în *vânare de vânt,* p. 384.

[21] *Idem, otrava divină*, în vol. *Ametist,* ed. cit., p. 71.

[22] *Ibidem.*

[23] *Idem, trădare,* în vol. *Ametist,*ed. cit., p. 70.

[24] *Idem, suferința cuvântului,* în vol. *Ametist,*ed. cit., p. 54.

[25] *Idem, 30*, în vol. *Făptura de raze*, Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 60.

[26] *Idem,****, în vol. *Trupul de fum al zilei*, București, Ideea Europeană, 2018, p. 231.

otrăvitoare,/ căci vreau să mor/ strivind pe buze stropul/ de energie al lor/ ce desface noduri și semne/ cardinale"[27], pentru a mărturisiri într-un act de mântuire, cu valențele unei cuminecări/ comunicări că: „dintre toate lucrurile din lume,/ doar cuvintele m-au salvat"[28].

Cuvintele salvează, dar și (re)creează, scrisul de sine devenind un act demiurgic al (auto)creației, după cum autoarea însăși afirmă: „**las scrisul să mă recompună**"[29] într-o *ființă* care respiră prin porii de hârtie: „inima-mi pompează/ cerneală, clorotice/ litere, alergînd prin/ artere, cum peștii sloboziți/ în acvarii nătînge"[30], un eu textualizat care somatizează actul scriptic: „un vers mi s-a înfipt/ în carne ca un spin/ și stă acolo nemișcat/ și doare"[31]. Actul recompunerii de sine devine uneori, însă, actul ludic al parodierii demiurgice al descompunerii (!) de sine: „mă descompun în sonorități/ dodecafonice și curg/ într-o ploaie de silabe frenetice/ cu ifosite ambiții de demiurg"[32].

Treptele reprezentării de sine fac trecerea de la ipostazele inițiale de **eu-linie** și **eu-punct** către ipostazierile intermediare de **eu-cuvânt** și **eu-vers** pentru a atinge forma supremă a reprezentării de sine prin **eul-poem**. Toate aceste „deveniri" urmăresc transcenderea planului empiric pentru realizarea unei (auto)reprezentări care are la bază autenticitatea propriei existențe, în nucleul ființei fiind ascuns sâmburele poeziei. Pentru definirea lui, **eul-poem** trece prin diferite stări, la început e o timidă tatonare: „ca un fluture zbătîndu-se în lumină,/ neîncrezătoare, poezia îmi dă tîrcoale./ polenul ei, pătîndu-mi mîinile"[33], tatonare care se transformă într-o pândă și năpustire ca asupra unei prăzi: „poemul acesta s-a năpustit/ asupră-mi precum uliul,/ de acolo din înaltul făpturii/ de raze. De mult mă pândea"[34]. În ghearele poeziei, stările sunt confuze, când se manifestă dorința de eliberare, când atracția devine irezistibilă: „subit, prinsă/ în capcana poeziei./ ca o insectă mă zbat/ în pînza ei de păianjen./ aș vrea să scap/ și totuși nu, de aceea/ mișcările-mi sunt atît/ de dezarticulate./ din cînd în cînd, mă odihnesc/ în translucidele irizări ale pînzei/ prin care poezia mă momește,/ mă atrage în geometria ei/ schimbătoare, mereu/ impalpabilă, imposibil de prins, de atins..."[35]. De aici se face trecerea în planul senzorial: „poezia mustește în mine ca apa fântânii"[36], către împliniri zămislitoare: „când poemul își crește/ în mine râvnita rotunjime,/ mă simt caldă ca un piept/ de pisică"[37], la somatizarea senzațiilor: „ca o rană de nevindecat/ trăiește în mine/ poezia./ mă doare continuu"[38] până la abandonul total pe tărâmul Poeziei: „fântână oarbă cu ecou nesfârșit,/ din miezul zilei mă extrage/ poemul. aplecată peste ghizduri/ uscate, primesc în față/ rumori răcoroase, mă scufund/ în setea ce-mi arde lăuntrul./ cel mai adesea mă pierd/ în vâltoarea adâncului,/ unde ochii poemului strălucesc/ ca ai fiarelor noaptea,/ indiferenți sau rapace,/ absorbind toată lumina./ poemul mi se refuză/ cu maximă obstinare,/ se retrage cu pași de felină/ sătulă. obosesc încercând/ să-l rețin, să-l oblig/ să-mi returneze doar mâna/ care a-ncercat să-l atingă,/ să-l îmblânzească, dar, iată,/ nici măcar mâna nu-mi mai aparține"[39].

Poemul reprezintă pentru Rodica Braga instrumentul de transcendere a eului empiric din planul fizic, palpabil către planul ființial (auto)creat la nivel scriptic: „mi-e trupul tot o zicere-obosită,/ o-nșiruire de cuvinte fără sens,/ de-ncerci să-l buchisești/ vei gângăvi de acum

---

[27] *Ibidem*, p. 232.
[28] Rodica Braga, *salvarea cuvintelor* în vol. *Ametist,* ed.cit., p. 44.
[29] *Idem, speranță,* în vol. *Senin ca-n ou*, ed.cit., p. 293.
[30] *Idem, ah, prețul!* în vol. *Stacojiu*, în *vânare de vânt,* ed.cit., p. 106.
[31] *Idem, Un vers mi s-a înfipt în carne,* în vol. *Ametist*,ed. cit., p. 88.
[32] *Idem, stau în mine însămi,* în vol. *Stacojiu*, în *vânare de vânt,* ed. cit., p. 139.
[33] *Idem*, *** în *Timp în derivă*, ed. cit.
[34] *Idem*, *30*, în vol. *Făptura de raze*, p. 30.
[35] *Idem*, ***, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed. cit., p. 15.
[36] *Ibidem*, p. 220.
[37] *Idem, somn de pisică,* în vol. *Visul bufniței,*în *vânare de vânt,* ed. cit., p. 222.
[38] *Idem,****, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed. cit., p. 142.
[39] *Idem, fântână oarbă,* în vol. *Visul bufniței,* în *vânare de vânt,* ed. cit., p. 208.

în ani o sută./ mi-e părul încălceală de vocale/ ce bat al umărului șters contur,/ plexul solar e doar un clopot/ cu limba înțepenită de consoane/ înzorzonate ca în scrierile de demult”[40].

Temă recurentă, aproape obsesivă, această reprezentare textualizată a sinelui, claustrat în multiplele învelișuri ființiale, se dezvăluie prin ipostazierile pe care versurile Rodicăi Braga le dezvăluie într-un triptic existențial: de la **eul-linie** și **eul-punct**: „sunt, nu sunt,/ linie, punct”[41], la **eul-cuvânt:** „devin una cu clipocitul cuvintelor/ ce mă-neacă”[42] și **eul-vers**: : „un vers mi s-a înfipt/ în carne ca un spin/ și stă acolo nemișcat/ și doare”[43] la **eul-poem**: „ca o rană de nevindecat/ trăiește în mine/ poezia./ mă doare continuu”[44] până la mărturisirea supremei confidențe: **„dintre toate lucrurile din lume,/ doar cuvintele m-au salvat**”[45] [s.n. S.V.].

BIBLIOGRAPHY

Braga, Rodica, *Neliniştea cuvintelor*, versuri, Editura Imago, Sibiu, 1995.
Braga, Rodica, *A doua nelinişte,* versuri, Editura Imago, Sibiu, 1997.
Braga, Rodica, *Ametist,* Editura Imago, Sibiu, 2017.
Braga, Rodica, *Stacojiu*, versuri, Editura Imago, Sibiu, 2000.
Braga, Rodica, *Visul bufniţei,* versuri, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
Braga, Rodica, *Făptura de raze*, versuri, Sibiu, Editura Imago, Sibiu, 2007.
Braga, Rodica, *Senin ca-n ou*, versuri, Editura Vinea, Bucureşti, 2009.
Braga, Rodica, *Vânare de vânt*, versuri, Iaşi, Editura Tipo Moldova, 2012.
Braga, Rodica, *Timp în derivă,* Bucureşti, Editura Contemporanul, 2017.
Bachelard, Gaston, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*. Traducere şi tabel bibliografic de Irina Mavrodin, Bucuresti, Editura Univers, 1999.
Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003.
Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului,* traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura Univers, 1989.
Carvalhão Buescu, Helena; Duarte, João Ferreira, *Stories and Portraits of the Self*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2007.
Chevalier, Jean; Alain, Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, P-Z, București, Editura Artemis, f.a.
Damasio, Antonio, *Sinele. Construirea creierului conştient*, traducere din engleză de Doina Lică, București, Humanitas, 2016.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală.* Traducere de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1977.
Petraș, Irina, *Cărțile deceniului 10,* Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003.
Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseu despre relația creator-operă,* București, Editura Cartea Românească, 1981.
Webografie:
Stuart, Hall, *The Work of Representation*, disponibil la
https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/66880_The_Work_of_Representation.pdf, accesat la 15.11.2019.

[40] *Idem, mi-e trupul*, în vol. *Visul bufniței,* în *vânare de vânt,* ed.cit., p. 220.
[41] Rodica Braga, *cine sunt eu?* în vol. *A doua nelinişte,* ed.cit.
[42] *Idem, 30*, în vol. *Făptura de raze*, Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 60.
[43] *Idem, Un vers mi s-a înfipt în carne,* în vol. *Ametist,*ed. cit., p. 88.
[44] *Idem,****, în vol. *Trupul de fum al zilei*, ed. cit., p. 142.
[45] *Idem, salvarea cuvintelor* în vol. *Ametist,* ed.cit., p. 44.

AMONG MEMORIALISTIC AND HISTORY

Luminița Ipate (Căşuneanu)
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In the current study, which constitutes a fragment/passage of a more extensive research, based on the analysis of works having a memorialistic character, we intend to put forward, with examples sustained by the consultation of documents, documents belonging to a space, either historical or literary, very little known or explored, the role played by the witnesses recorded by Constantin Morariu, an emblematic figure of the Bucovina memorialism. Therefore, we will try to identify the moral profile of the writer, the individual identity that transpires from his confessions.

Keywords: memorialistic, memoirs, history, confessions/witnesses, moral profile.

Cursul vieții bucovinenilor luptători este strâns legat de memoria unor documente care comprimă decenii de existență, ignorând adesea curgerea cronologică a faptelor, doar pentru a urmări mai îndeaproape curgerea timpurilor ființei. Un astfel de document îl reprezintă memoriile lui Constantin Morariu, care încifrează secretul trăirilor autorului însuși și care compun o lume care transcende istoria spre a se proiecta în eternitate.

Destinul lui Constantin Morariu, dincolo de timp și de conjuncturi, n-a fost mai puțin vitreg decât al celorlalți memorialiști din Bucovina. Din păcate, puțini sunt cei care au reușit să ia contact cu problematica spațiului bucovinean prin intermediul *literaturii mărturisirilor*, care vine în sprijinul autentificării destinului istoric, dramatic al provinciei. În virtutea sutelor de pagini scrise de autor, în care se simte o acută nevoie de întemeiere a sinelui prin înfrigurate și disperate căutări identitare, ne punem, firesc, întrebarea: Cine îl mai citește astăzi pe Constantin Morariu și care ar fi valențele artistice ale creațiilor sale literare? Considerăm aceasta mobilul care ar trebui să ne conducă asupra a ceea ce ar fi de cercetat și de descoperit.

Înainte de a trece la analiza cărții în sprijinul identificării profilului moral al istoricului, se cuvine să aducem în discuție următoarele aspecte: De ce sau pentru cine a scris Constantin Morariu memoriile sale? Sunt ele o mărturie a faptului că a crezut în valoarea generatoare a provinciei? În ce măsură satisfac nevoia noastră de a intra în posesia unor documente cu caracter recuperator? Avem șansa ca, dispunând de o nouă restituție privitoare la românismul bucovinean în momente de o profundă și dramatică expresie să recreăm noi acel spațiu și timp fracturate de istorie? Sunt întrebări la care vom încerca să dăm niște răspunsuri în studiul de față. Ne propunem să scoatem la lumină adevăruri și lucruri puțin cunoscute în spațiul literar. Un motiv pentru care ne vom strădui să descoperim, poate, cât adevăr istoric există în substratul mărturiilor depuse, exemplificând, în acest sens, un fragment care ne-a reținut atenția, și anume: „*Publicasem și eu puțină istorie națională, prin care văzusem cum se trage, ca un fir roșu, din cale-afară de bătător la ochi tendința din partea vitregei cârmuiri de a extermina neamul nostru, cu toate mijloacele posibile, de pe clasicul petec românesc al Bucovinei*"[1]. Pornim, așadar, de la premisa că prin memoriile lui Constantin Morariu, imaginea Bucovinei va fi readusă în mintea și mai aproape de sufletul cititorului, oferind totodată acestuia fațete multiple de descoperit, unghiuri diferite de explorat, adevăruri istorice de analizat.

[1] Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii*, Ed. „Hurmuzachi", Suceava, 1998, p.**10.**

Chiar din primele pagini ale memoriilor, autorul vrea să se știe că profesiunea de credință s-a împlinit prin cele trei elemente care i-au fost „*busola vieții: adevărul, dreptatea și libertatea"* [2]. Mărturisirea pe care o face mai apoi: „*Împlinind în 1921 vârsta de 67 de ani, pot zice cu toată mulțumirea că am trăit"*[3] închide într-o formă evidentă cercul vieții, din care nu lipsește credința că și-a împlinit menirea cu care a fost trimis în lume. Sugestiv este, în acest sens, motto-ul aflat la începutul, confesiunilor: „*după Biblie, scopul vieții creștinismului este: să slujești Domnului, Dumnezeului tău și norodului Său! Cum am slujit eu, arată autobiografia aceasta*."[4].

Născut în Mitocul Dragomirnei, la 5 mai 1854, într-o „*casă cu ferești mici"*, el va viețui în spațiul culturii sale spre o desăvârșită întâlnire cu ceilalți, cu alteritatea, spre a se fixa în matca spațiului care îl definește. Intenția noastră este de a evidenția modul în care existența însăși e trăită în acest spațiu, printr-o senzorialitate dusă la apogeu, printr-o legătură indestructibilă cu obârșia. De aceea, vom urmări cronologic modificarea de perspectivă și de viziune, trecând în revistă cele mai importante etape ale vieții. În fine, pentru a vedea cât de strânsă era legătura cu obârșia, reperul autobiografic al destinului său, să citățm o secvență din cartea de început a memoriilor: „*Cum să uit apoi bucuria ce o simțeam în Ajunul Crăciunului și al Iordanului [...]. Și cine mai poate uita din timpul copilăriei, farmecele ce le aduc colindele, umblatul cu steaua, cu Irozii și cu Malanca, ori Paștele cu ouăle roșii și cu scrânciobul [...]."* [5].

Iată câtă tihnă și liniște în acest labirint biografic. Indiscutabil că descoperim în memorialist un posedat al emoției, iar prin experiențele rememorate afectiv, se devoalează un spațiu încărcat arhetipal. E același loc care i-a ghidat exemplar existența, într-un dialog al redescoperirii identitare. Probabil așa se explică legătura strânsă cu obârșia pe care bucovineanul, de oriunde ar fi fost el, a căutat-o mereu pentru a-și descoperi propria substanță. Cât despre părinții săi, memoria prezentă a originii scriitorului îi arată într-o lumină caldă, blândă, spunând despre aceștia că „*mai mult pentru alții ar fi trăit. Se duceau din casa noastră toți cei care veneau să se tânguiască de ceva și, mai ales, văduvele și orfanii cărora tata li-i era epitrop*."[6].

De bună seamă, prin analiza noastră, am descoperit că pentru Constantin Morariu, experiențele copilăriei, urmate îndeaproape de cele ale adolescenței și ale maturității, sunt integrate într-un colaj sau montaj al vieții, al destinului. Altfel spus, în plan psihologic, scriitorul depășește trecutul pe care îl poate *dărui* prin fluxul afectiv și spiritual al amintirilor. În acest sens, el nota în prima parte a cărții: „*Amintirile cele mai plăcute mi-au rămas de la profesorii gimnaziali Tarasius Lucyk, Dr. Blasius Knauer, Iohann Kriz [...]*."[7]. Iată cum cei care i-au configurat, într-un fel, traseul vieții intelectuale au avut un rol foarte important pe acea axă a timpului istoric, de vreme ce numele lor i-a dus în actualitate tocmai prin paginile cărții. E lesne de apreciat dacă nu cumva aici se vor fi aflând rădăcinile din care și-a luat seva preocupărilor intelectuale de mai târziu. Ar fi demn de menționat în acest sens o apreciere notabilă asupra unchiului său Costachi, renumit profesor de teologie morală, la Institutul Teologic din Cernăuți, „*răposat de 3 ani și 8 luni fără 2 zile"*, despre care spunea următoarele: „*eu am pierdut în el pe cel mai mare binefăcător și i-am moștenit biblioteca. Drept recunoștință, i-am publicat bibliografia în „Amicul Familiei" din Gherla și în broșuri separate[...]"*[8].

[2] Ibidem, p.7.
[3] Ibidem, p.3.
[4] Ibidem, p. 2.
[5] Ibidem, p. 9.
[6] Ibidem, p. 10
[7] Ibidem, p. 18
[8] Ibidem, p. 12

Este explicabilă, în acest context, recunoştinţa pe care i-o poartă, pentru că, să ne amintim clar, evenimentele care aveau să succeadă anului I al studiilor teologice, perioadă în care se conturau discret principii şi valori creştine, aveau să profeţească un îndemn dat de unchiul său, profesorul Constantin Morariu: „*Ţine minte, măi, să aperi şi tu, în viaţa ta, orice cauză ce vei afla-o dreaptă, din toate punctele de vedere!"*[9], fapt care avea să devină, mai apoi, crezul vieţii lui. Cu alte cuvinte, acesta din urmă a rămas fidel crezului său: acela că intelectualul bucovinean trebuie şi are datoria să se afirme în spaţiul culturii şi al ştiinţei, acceptând toate provocările istorice, pentru a păstra trează conştiinţa naţiunii căreia îi aparţine, pentru a construi edificiului istoriei timpului său. În sprijinul acestor afirmaţii, studiul nostru aduce o explicaţie a conceptelor legate de problematica trecutului care nu poate fi schimbat, ci doar cercetat şi asumat, însemnată cu naturaleţe, firesc şi simplu, în calendarul acelor vremuri: „*Trecutul nostru românesc este, prin urmare, în noi. Noi, cei de astăzi, îl cunoaştem, îl înţelegem, îl simţim în noi şi alături de noi, dar nu ne dăm seama de dânsul. Ştim numai atâta: că ne deosebim de alte naţii prin limbă, prin obiceiuri, prin port, prin felul de a trăi şi de a înţelege lumea şi viaţa noastră de toate zilele."*.

În peisajul studiilor despre Bucovina şi bucovineni, despre contexte istorice şi politice, despre interferenţe culturale şi lingvistice, au fost puse în lumină diferite perspective asupra temporalităţii şi spaţialităţii, asupra istoriei şi culturii, repere şi adevăruri fundamentale ale propriei identităţi. Se cuvine să aducem în discuţie exegezele criticului Mircea A. Diaconu, valoroase surse documentare în proiectul nostru de cercetare, cu rol îndeosebi în elucidarea „*efectelor avute de componenta politico-istorică asupra fiinţei interioare a bucovineanului"*[10], idee consemnată de criticul însuşi în primele pagini ale studiilor bucovinene. Pentru că prin analiza de faţă, noi nu ne-am propus „*altceva decât să-i radiografiem profilul, amploarea, profunditatea"* [11] memorialistului bucovinean, care pare dominat de conflictul acela interior dintre credinţa că deţine cu adevărat cele mai importante caracteristici ale fiinţei naţionale şi sentimentul profund, tulburător, al marginalizării, aşa încât atât profilul individual, cât şi biografia interioară, cu acele note distincte, pot şi vor explica şi nuanţa anumite particularităţi care vor motiva, în definitiv, scopul cercetării noastre, îndreptate spre recuperarea cu valoare justiţiară a unor fragmente de adevăr istoric din existenţa Bucovinei.

Revenind la acel acut sentiment al marginalizării, adus în discuţie într-unul din pasajele anterioare, tocmai teama aceasta de pulverizare a propriei identităţi generează o nouă atitudine a studentului teolog de la acea vreme în planul acţiunilor culturale, determinată cumva şi de arderile intense ale tinerilor intelectuali „*prinşi într-o atmosferă de efervescenţă organizatorică, multinaţională"*[12]. Să fi fost, oare, acesta, un loc de refugiu spre care s-ar fi putut îndrepta „*corabia rătăcitoare a românismului?"*[13] sau spaţiul cultural pe care bucovineanul autentic, de oriunde s-ar fi aflat, îl căuta mereu pentru a-şi descoperi propria substanţă? Cert este că în cuprinsul memoriilor sale, autorul consemnează, la un moment dat, faptul că: „*în 1875, inaugurându-se Universitatea din Cernăuţi şi Institutul Teologic prefăcându-se în Facultate Teologică, studenţii români de la toate facultăţile au înfiinţat Societatea academică Arboroasa"* [14].

[9] Ibidem, p. 24
[10] Mircea A. Diaconu, *Studii bucovinene*, Colecţia Opera Omnia, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2011, p. 15
[11] Ibidem, p. 16
[12] Anghel Popa, *Societatea Academică Arboroasa din Cernăuţi. 1855-1877,* Editura Fundaţiei Culturale „Alexandru Bogza", Câmpulung Moldovenesc, 2008, p. 35
[13] Constantin Loghin, *Scriitori bucovineni. Antologie*, Tipografia „Reforma socială", Pasagiul Român, 20, Bucureşti,1924, p. 7
[14] Constantin Morariu, *Cursul vieţii mele. Memorii*, Ed. „Hurmuzachi", Suceava, 1998, p. 12

În fapt, cu Societatea Academică „Arboroasa" se încearcă o reconstituire a mișcării naționaliste pentru salvarea românismului într-o provincie pe care metamorfozele provocate de stăpânirea austriacă o trimit în trecut, aproape de legendă. Astfel, conștiința artistică a tuturor celor care, într-un fel sau altul, și-au legat destinele de „Arboroasa" a căpătat dimensiunile unui flux afectiv și spiritual, *„sufletul ședințelor sociale"*[15] ale acesteia fiind Ciprian Porumbescu, în calitate de președinte. Din comitetul societății mai făceau parte Zaharia Voronca, în calitate de vicepreședinte, secretarul Constantin Morariu și alți doi membri, Orest Popescu și Eugen Siretean. Se cuvine să facem cunoscut faptul că în elaborarea programului cultural-politic al acestei societăți, studentul teolog Constantin Morariu a ținut cont de două aspecte esențiale sub zodia cărora a activat toată viața: promovarea culturii naționale și păstrarea nealterată a limbii și a obiceiurilor străbune. Căci *prin limbă se deosebesc neamurile deosebite*, spunea autorul, *„prin limbă susținem și obiceiul deosebit al poporului; în ea aflăm sufletul poporului"*[16]. Un motiv pentru care *„publicul cel mai distins"*[17] căuta mereu acest spațiu cultural pentru a-și descoperi propria substanță.

Prin manifestările culturale care adunau *„publicul cel mai distins"*[18], *„Arboroasa reunește, într-un timp scurt, un număr impresionant de membri, peste 60, aparținând unor domenii diferite de studiu: teologie, filozofie și juridice, membri activi ai inițiativelor cultural-naționale, organizate sub deviza „unire-n cuget și-n simțire" și la care lua parte toată societatea românească din Cernăuți"*[19]. Un fenomen cultural de anvergură, s-ar putea zice.

Pentru că tot suntem la capitolul fenomene culturale, în exegeza noastră, am situat în centrul atenției rolul uriaș pe care l-au avut memoriile, prin latura documentară și autentică, dublată de forma artistică în înțelegerea unei epoci și a unor personalități care au creat istoria neamului bucovinean, intrând în ea, în anumite contexte, într-un anume cerc al valorilor și într-o rețea a interferențelor culturale. Misiunea lui Constantin Morariu, pe care și-a asumat-o de altfel, a fost aceea de a fixa trecutul într-o formă cât mai frecventabilă a memoriei colective, fără a se supune calendarului sau a respecta legea spontaneității, narațiunea sa fiind una retrospectivă. În mod cu totul aparte, în activitatea de gazetar, autorul textului memorialistic este însoțit de istorie, într-un univers care leagă fâșii de evenimente, frecvențe de întâmplări reale, retrăite din perspectiva unui timp care se scurge inevitabil și arde ființa aflată într-o febrilă și disperată căutare a identității neamului românesc. Din acest punct de vedere, se cuvine amintită revista *Deșteptarea*, produs emblematic al activității sale culturale.

Prin intermediul acesteia, s-a dus o luptă pentru păstrarea și afirmarea limbii românești în Bucovina, pentru libertate și unire și împotriva *„pierderii naționalității românești"*[20], oferind în același timp cititorilor din provincie valoroase informații despre situația românilor din Basarabia sau a celor din sudul Dunării ori din alte regiuni. Cu toate că existau și alte publicații destinate lumii rurale, cum ar fi *Gazeta săteanului* și *Gazeta țăranilor,* în România, sau *Foaia poporului,* la Sibiu, *Deșteptarea* era singura revistă poporală care reușea să-i unească-n spirit pe toți românii de pretutindeni, fiind cea mai reușită publicație pentru *„trebuințele masei poporului"*[21].

Se remarcă numele predestinat al gazetei, cu semnificații profunde în plan psihologic și social, un adevărat imn patriotic, semnal și simbol de luptă care a revoluționat întreaga suflare românească a acelor vremuri. Paginile sale încărcate de un vibrant mesaj patriotic erau

[15] Ibidem, p. 24
[16] Constantin Morariu, *Câteva cuvinte despre folosul limbei românești*, Cernăuți, 1896, p.78
[17] Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii*, Ed. „Hurmuzachi", Suceava, 1998, p.78
[18] Ibidem, p. 78
[19] Ion Nistor, *Istoria Bucovinei*, Editura „Humanitas", București, 1991, p. 230
[20] Constantin Morariu, *Câteva cuvinte despre folosul limbei românești*, Cernăuți, 1896, p.123
[21] Ibidem

în folosul și pentru învățătura lumii de la sate, iar din banii adunați în urma distribuirii și vânzării acestora erau sprijinite instituțiile de cultură aflate în impas. Deosebit este faptul că *Deșteptarea* a promovat în edițiile sale și pagini de colecție din literatura populară, inspirându-se astfel din inițiativa gazetei *Bucovina*, de la 1848, care a publicat în cuprinsul său, pentru prima dată, balada *Miorița*, rezonând cu una dintre cele mai valoroase reviste bucovinene de până la 1918, *Junimea Literară*.

Bucuria acestor scrieri cu ecouri prelungi în lumea poporală a fost umbrită de consecințele tragicului eveniment al încetării din viață a mitropolitului Silvestru, în 1895, când „*Tipografia arhiepiscopală fu în curând închisă și Gazeta Bucovinei și Deșteptarea se tipăreau în tipografii străine*”[22]. În aceste circumstanțe, ctitorul gazetei, părintele Constantin Morariu, a fost nevoit să plece din Cernăuți și din parohia Sf. Paraschiva, după încercări eșuate de a ocupa definitiv postul publicat spre a fi ocupat prin concurs încă din 23 martie 1892. Așa cum anunța *Junimea Literară*: „*Ctitorul ei trebuia oricum „detrunchiat” ..., exilat din Cernăuți și trimis unde va da Dumnezeu*”[23]. În acest fel gândeau membrii Consistoriului și stăpânirea de atunci. Încercarea de a salva gazeta apare transpusă scriptic prin apelul accentuat la creativitate și prin mecanisme afectiv-confesive în paginile memoriilor sale: „*Am zis: Dumnezeule, ajută-mi! Rău e de mine, dar de Deșteptarea nu mă las, că din cât e de rău, mai rău nu poate fi!*” [24].

Un alt aspect important pe care l-am găsit ilustrat în cartea autorului, asupra căruia am găsit de cuviință să ne oprim și care are șansa de a revela profilul moral al acestuia este cel legat de calitatea sa de apostol al neamului bucovinean. Pentru preotul Constantin Morariu, a cărui activitate s-a desfășurat sub zodia unei acute tendințe de deznaționalizare, într-o perioadă din istorie când numărul străinilor depășea pe cel al românilor, devotamentul, virtutea, păstrarea nealterată a limbii și a tradițiilor culturale au reprezentat preocupări pentru un viitor mai bun al românilor bucovineni, scopul fiind formulat de autor cât se poate de limpede: „*ca să ne putem ține în luptă cu aceste nații, trebuie să păzim limba [...], iar copiilor noștri să le dăm trei lucruri: școală, școală și iarăși școală*”[25]. În cea mai frumoasă înfățișare a sufletului său iubitor de neam și de țară se arată atunci când adresează enoriașilor îndemnuri pilduitoare: „*Viața voastră, fraților, este așadar limba românească, pământul românesc și școala românească. Păziți acestea trei odoare cu muncă și trezire necurmată și Dumnezeu va fi cu voi!*”[26].

Ușor se poate vedea, așadar, că părintele Morariu este unul dintre „*puținii luptători cu condeiul*”[27] și care inițiază, în perioada cât s-a aflat în capitala Bucovinei (1886-1896), ample acțiuni care interesau întreaga comunitate. Astfel, în Clocucica ia ființă o societate de lectură, care încearcă să cultive nevoia de autodefinire și de valorizare a limbii pur românești, iar filiala Societății Doamnelor Române avea drept scop eliminarea germenilor destrămării familiilor prin cultivarea acelor valori și virtuți creștine, aducându-se în fiecare duminică, după Sf. Liturghie, acei „*trăitori în concubinaj pentru a-i cerceta și îndruma pe calea legii*”[28]. Apoi, prin stăruințele venerabilului profesor I. G. Sbiera se înființează prima societate a meseriașilor români din Bucovina, iar preotul, în calitate de membru ales, prezintă lucrarea „*Istoricul școalelor poporale din Bucovina” (1774-1888)*, stârnind entuziasm, admirație și

[22] Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii*, Ed. „Hurmuzachi”, Suceava, 1998, p.8
[23] Vasile Loichița, *Preotul Constantin Morariu,* în *Junimea Literară,* an XVI, nr. 3-4, Cernăuți, martie-aprilie, 1927, p.67
[24] Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii,* Ed. „Hurmuzachi”, Suceava, 1998, p.83
[25] Ibidem, p. 50
[26] Ibidem, p. 48
[27]George Voevidca, *Pe marginea actualității. După o citire din scrierile preotului Constantin Morariu”,* în *«Calendarul Glasul Bucovinei»*, an VII, Cernăuți, 1926, p.83
[28] Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii*, Ed. „Hurmuzachi”, Suceava, 1998, p.56

emoție curgătoare, secretarul Societății, D. Socolean, sărutându-l *plângând* și îndemnându-l *„să scrie numai lucruri de acestea”*[29].

Să mai spunem și că prin acea frumusețe sufletească, acest iscusit îndrumător și povățuitor a reușit, la rugămintea învățătorului Alexandru Cantemir, să îndemne, prin predici, prezența copiilor la școală, fiind plăcut surprins de mărturisirea învățătorului cum că niciodată n-a fost *„școala așa de plină de românași ca acum”*[30]. Oricum, pentru preotul Morariu, această perioadă prolifică în toate planurile vieții culturale are consecințe nefaste asupra vieții profesionale, fiind *„exilat”* din Cernăuți, îndepărtat în mod abuziv prin uneltirile puse la cale de preotul rutean Cornel Bredzan din Cernăuți, urmate de discreditarea calităților sale de misionar, pusă la cale de unul dintre marii ierarhi ai bisericii ortodoxe, cavalerul Reus-Mârza. La toate acestea se adaugă zbuciumatul destin al celei mai bune gazete a acelor vremuri, *Deșteptarea*, care a revoluționat întreaga suflare românească și al cărei membru fondator era însuși preotul Morariu, lucru despre care am făcut vorbire anterior.

Exegezelor anterioare li se adaugă o descoperire cât se poate de relevantă, legată de misiunea de preot, din a doua parte a vieții lui: aceea că s-a preocupat îndeaproape de sufletul pătrăuțenilor, într-o luptă permanentă cu timpul istoric căruia i-a aparținut și care a devenit măsură a realizărilor și a activităților sale, convertit, parcă, într-o lumină fermecată, cu ajutorul căreia a reactivat sacrul din lume. Este acel soi de refacere a echilibrului vieții și de trezire spirituală pe care le manifestă Constantin Morariu în disperata și febrila sa încercare de restabilire a comuniunii omului cu divinitatea. Ilustrativă în acest sens este mărturisirea: *„Noi, oamenii, nu avem nimic mai scump în lumea aceasta decât sufletul nostru”*[31]. În sprijinul argumentării aserțiunii, continuă cu exemplele: *„Iată ce ne zice Iisus Hristos: „Ce ar folosi omului, de ar dobândi toată lumea, dar tot va pierde sufletul său? [...] Un suflet omenesc – zice Sf. Ioan Gură de Aur – are înaintea lui Dumnezeu mai mare preț decât soarele, luna și toate stelele la un loc. De ce? Pentru că sufletul nostru este suflarea Dumnezeiască și, mai ales, el este în noi chipul lui Dumnezeu”*[32]. Or, pentru toate acestea, nu există decât un singur mijloc: *„Cel mai bun mijloc, care slujește pentru curățirea, îndreptarea și însănătoșirea sufletului a fost, este și va fi întotdeauna cuvântul”*[33]. Se certifică, oarecum, existența nevoii intime de împlinire destinală prin forța cuvântului rostit și scris mai apoi, memoriile jucând rol fundamental, considerăm noi, de vreme ce tocmai prin intermediul lor se face cunoscut cititorului efortul memorialistului de a-și construi viața întru mântuire, prin dezvăluirea unei identități individuale privilegiate. În acest sens, în capitolul *„Douăzeci și trei de ani în Pătrăuți pe Suceava”*, valoroasă sursă documentară, de altfel, Constantin Morariu face trimitere la informații de factură religioasă, în încercarea de a găsi răspuns la întrebări cu care *„spiritele cele mai luminate, sperând să afle taina păcii sufletești, mereu și-au muncit mintea: Ce suntem noi? De unde venim? La ce trăim? Ce rost au suferințele noastre în lumea aceasta și, după ce trecem dintr-însa, unde ne ducem?”* [34]. Acestea, din perspectiva unei abordări profund filozofice, sunt întrebări esențiale ale existenței umane, care ilustrează fiorul unor ancestrale frământări omenești, tocmai prin complexitatea structurii lor compoziționale. Însă, privită prin prisma ortodoxismului, fiecare întrebare are o cu totul altă explicație. De pildă, autorul consemnează: *„La întrebarea: La ce trăim? Ni se răspunde: Ca să împlinim voia lui Dumnezeu: simțirea noastră (I Test. 4,3) în toată viața”*[35] (I Petru I, 15) și să fugim de păcat ca de fața șarpelui (Is. Sirul 21,2 și 3). De bună seamă că toate aceste răspunsuri vin din

[29] Ibidem, p.55
[30] Ibidem
[31] Ibidem, p. 123
[32] Ibidem
[33] Ibidem, p. 124
[34] Ibidem, p. 125
[35] Ibidem

adâncurile unui univers spiritual, proiectat de preotul însuși într-un prezent care trece calm prin transparența destinelor bucovinenilor în încercarea de a se circumscrie eternității. Un aspect care ne-a reținut atenția a fost grija deosebită *„pentru binele obștesc al păstoriților"* săi, lucru care avea să deslușească mai apoi viața pătrăuțenilor sub pașii memoriei și ai istoriei, guvernată de dorința lui Constantin Morariu de a-i înălța, prin binele făcut acestora, deasupra lumii. Iar mulțumirea care venea din toate aceste fapte era nemărginită: *„Toate bucuriile din sufletul meu rămâneau în umbră în fața bucuriei ce o simțeam pe urma vreunui bine asigurat pentru frații și fiii mei sufletești"*[36].

Trecutul definește traiectoria vieții autorului, este mărturia parcursului existențial al acestuia, în el aflăm rădăcinile multora dintre credințele, gândurile, atitudinile memorialistului bucovinean. În acest sens, am descoperit secvențe nefericite, decupate din cronologia timpului, care au umbrit oarecum calitatea acțiunilor filantropice și generozitatea de care a dat dovadă acesta. Exemplificăm cu următorul pasaj, extras din cuprinsul cărții: *„Patimile politice m-au împroșcat din 1920 cu insulte în câteva numere ale pamfletului averescan Dreptatea din Cernăuți, atribuindu-mi în Nr. 19 din 4 iulie 1920 păcatul că în Pătrăuți aș fi fost materialist prea mare"*[37]. Toate aceste acuzații au fost îndată anulate prin dovezile bazate pe înscrisuri și consemnate de autor odată cu numirea sa ca *„pastor sufletesc în Pătrăuți"*. Aflăm următoarea mărturie: *„Pe lângă aceste dovezi aflate în hârtiile mele negru pe alb, mai induc aici faptul că nu o dată ni s-au părut prea mari remunerațiile ce ni se plăteau numai de voie bună pentru înmormântări și, atunci, părți din ele le reîntorceam sau, văzând cu ochii mizeria din locuințele celor cu înmormântările, le înapoiam întreaga remunerație* [...]"[38]. La o primă vedere, citind memoriile lui Constantin Morariu, ni s-a întâmplat să avem impresia unei scindări a eului între memorie și istorie. O falsă impresie, totuși, de vreme ce imaginația și creativitatea autorului le reunește, ele însele fiind forme de expresie interdependente și complementare, rezultate ale unui demers cognitiv, în sprijinul unei memorii nicidecum exclusiviste sau egoiste, ci dispusă în a reține fidel suferința aproapelui. Necesitatea coexistenței celor două (a memoriei și a istoriei) derivă din dorința resimțită a încheierii unui pact în vederea recuperării trecutului. În baza acestor resorturi cu valoare documentară, memorialistul pune la dispoziția lectorului realități istorice, evenimente mai mult sau mai puțin cunoscute, în toată complexitatea lor, recompune atmosfera și modul în care au decurs anumite fapte istorice, felul în care au fost demarate anumite decizii disciplinare, cum ar fi cele care au urmat procesului comitetului de conducere al Societății academice „Arboroasa": *„Ne-a dat o dojană prin prezidiul său, înaintea întregului gimnaziu, iar Senatul Academic ne-a luat din nou la cercetare (afară de Ciprian)"*[39].

Expresie a unei vieți pilduitoare în slujba generozității umane, a blândeții creștinești, a bunătății și a celorlalte virtuți creștine pe care le-a cultivat cu înțelepciune, misiunea de preot sau de apostol al neamului a fost pentru omul Constantin Morariu una de sublime eforturi pentru ridicarea făpturii lui Dumnezeu peste lume. Prezentat de Vasile Loichița, în cuvinte prețioase, ca: *„Luptător naționalist înflăcărat și ireductibil în zile când jugul străin și apăsător ne cotropia viața românească până la desființare"*[40], preotul Constantin Morariu a rezistat cu stoicism încercărilor aspre și vicisitudinilor vieții, stând ca o stâncă de neclintit în apărarea drepturilor poporului pe care l-a păstorit.

Peste darurile cu care a fost înzestrat acest iscusit învățător și îndrumător al bucovinenilor apăsați de nemiloase vremuri s-a așezat cel mai vrednic dar cu care a fost

[36] Ibidem, p. 126
[37] Ibidem, p. 127
[38] Ibidem, p. 83
[39] Ibidem, p. 36
[40] Vasile Loichița, *Preotul Constantin Morariu,* în *Junimea Literară,* an XVI, nr. 3-4, Cernăuți, martie-aprilie, 1927, p.66

înzestrat de Dumnezeu, acela de slujitor al crucii lui Hristos. Despre acest aspect, presa vremii notează: „*În toată puterea cuvântului şi în toată viaţa sa, nu al vorbelor, ci al faptelor, om şi preot a fost părintele Constantin Morariu"* [41].

Însă nu toate amintirile din memoria autobiografică a scriitorului constituie secvenţe fericite de timp. Având o structură temperamentală aparte, capabilă de fine disocieri între imperativele acţiunilor filantropice ale momentului şi cele ale manifestărilor literare în spaţiul bucovinean, Constantin Morariu a trăit momente pline de încercări şi de evenimente literare (unele dintre ele nefericite) care i-au marcat, într-un fel, existenţa. Fără doar şi poate, acestea l-au implicat într-un val de manifestări polemice, vădit încărcate de o anume tristeţe, fără însă a părăsi acea demnitate intelectuală şi morală ce l-a caracterizat mereu. Este exemplul contextului în care la Gherla, în 1890, apare o carte intitulată „*Poezii germane traduse liber"*, publicaţie în scop filantropic, ilustrat prin mesajul tipărit pe a doua pagină a cărţii: „*Opul acesta se vinde în folosul şcoalei de fetiţe din Bucovina cu un fl. Exemplarul"*[42]. În mod evident, cuprinsul mesajului ilustrează cât se poate de clar implicarea autorului, prin opţiuni admirabile, în destinul neamului bucovinean. Cu toate acestea, ecoul acestuia, asociat conţinutului propriu-zis al traducerilor, a fost unul cu totul neaşteptat, critic de-a dreptul, în unele publicaţii ale vremii.

Cum se va fi simţit Constantin Morariu când, în replică la mesajul şi publicaţiile ce-i aparţineau, criticul Bogdan Duică nota în articolul intitulat *Corespondenţă din Bucureşti. Traduceri proaste*, apărut în revista *Tribuna* din Sibiu, anul 1891, Nr.8, următoarele: „*Altă pavăză, care acoperă nimicnicia autorităţilor, este filantropia. Dacă vinzi o carte, cea pentru un scop cât nu se poate mai bun, spre pildă pentru instrucţia de-aproapelui, ce o să-ţi facă cronicarul literar? O să tacă! Dar până odată, până a trecut timpul în care o carte s-a putut vinde, dar mai mult nu va tăcea*."[43] e greu de spus.

Fără a fi ipocriţi, trebuie să recunoaştem că aceste critici stânjenitoare compromit moral sensul acţiunilor întreprinse, dincolo de faptul că anulează spaţiul valorilor spirituale pe care le-a cultivat, în care a crezut şi pe care le-a rânduit cum a ştiut mai bine, sub steaua artei sale creatoare. În plus, observaţia critică a aceluiaşi autor, legată de calitatea traducerilor, anume: „*Cartea e rea, e o batjocură, nu un prisos de admiraţie pentru autorii ce traducătorul i-a putut iubi, dar n-a reuşit a-i înţelege şi a le traduce cugetarea, nefalsificând-o."*[44] desfiinţează, în parte, efortul depus de C. Morariu în încercarea nefericită de a adera la valorile din circuitul literaturii universale şi de a le aduce mai aproape de sufletul cititorului bucovinean.

BIBLIOGRAPHY

Morariu, Constantin, 1896, *Câteva cuvinte despre folosul limbei româneşti*, Cernăuţi

Morariu, Constantin, 1907, *Virtutea creştină*, Tom II, *Virtuţile Cardinale*, Bucureşti, Tipografia Cărţilor Bisericeşti

Morariu, Constantin, 1924, *Virtutea blândeţei creştineşti*, Institutul de arte grafice şi editură „Glasul Bucovinei", Cernăuţi

Morariu, Constantin, 1924, *Versuri originale şi traduse de preotul Constantin Morariu*, Institutul de arte grafice şi editură *Glasul Bucovinei*, Cernăuţi

Morariu, Constantin, 1925, *Virtutea adevărului creştinesc*, Institutul de arte grafice şi editură „Glasul Bucovinei", Cernăuţi

[41] Ibidem
[42] Constantin Morariu, *Cursul vieţii mele. Memorii*, Ed. „Hurmuzachi", Suceava, 1998, p.98
[43] Ibidem, p. 97
[44] Ibidem

Morariu, Constantin, 1998, *Cursul vieții mele. Memorii*, Editura „Hurmuzachi", Suceava

Bejinariu, Petru, 2011, *Istorie și identitate*, Editura Universității, Suceava

Diaconu, Mircea, A., 1999, *Mișcarea Iconar. Literatură și politică în Bucovina anilor '30*, Editura Timpul, Iași

Diaconu, Mircea, A., 2011, *Studii bucovinene*, Colecția Opera Omnia, Editura Tipo Moldova, Iași

Grigorovici, Radu, 2006, *Bucovina între milenii. Studii și documente*, Editura Academiei Române, București

Grigorovici, Radu, 2011, *Bucovina în primele descrieri geografice, istorice, economice și etnografice*, Editura Alexandru cel Bun, Cernăuți

Iacobescu Mihai, 1993, *Din istoria Bucovinei*, Vol. I (1174-1862), Editura Academiei Române, București

Loghin, Constantin, 1924, *Scriitori bucovineni. Antologie*, Tipografia „Reforma socială", Pasagiul Român, 20, București

Loghin, Constantin, 1926, *Istoria literaturii române*, Tipografia Mitropolitul Silvestru, Cernăuți

Loghin, Constantin, 1996, *Istoria literaturii române din Bucovina. 1775-1918*, Editura Alexandru cel Bun, Cernăuți

Nistor, Ion, 1991, *Istoria Bucovinei*, Editura „Humanitas", București

Popa, Anghel, 2008, *Societatea Academică Arboroasa din Cernăuți. 1855-1877*, Editura Fundației Culturale „Alexandru Bogza", Câmpulung Moldovenesc

Candela, 1895, nr. 14, Cernăuți

Deșteptarea, 1896, nr. 17, Cernăuți

Loichița, Vasile, 1927, *Preotul Constantin Morariu*, în *Junimea Literară,* an XVI, nr. 3-4, Cernăuți, martie-aprilie

Voevidca, George, 1926, *Pe marginea actualității. După o citire din scrierile preotului Constantin Morariu"*, în *«Calendarul Glasul Bucovinei»*, an VII, Cernăuți, p.83

A FIRST STEP TOWARD SCIENCE FICTION LITERATURE CLASSICIZATION

Mihaela Drelciuc (Nistor)
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The tremendous has always been indispensable to think and unthink society and because of this, Science Fiction is one of the most powerfull contemporary freedom of thought and imagination. After revolutionary Golden and Silver Age of S.F. the new millenium is under the spell of myth and folklore resurrection. Fantasy literature, a genre of speculative fiction, grows in popularity and influence around the world. The promotion of fantasy stories through movies makes people eliminate the hard way of science mixed with philosophy from the standard or classical S.F. texts. In the Anthropocene epoch, this kind of thinking remains a fascinating paradigm of human believes, a new and fantastic form of hope, ritual, sacrifice, a product of archaeology of the Past. As a consequence, the excitement of the mind and human soul network transforms the old-fashioned S.F. literature into a classic one; a socio-cultural marker, a treasure for the Future World.

Keywords: Science Fiction, Fantasy, Popularity, Myth Recycle, Interaction;

Când cei de la Grupul editorial Nemira au afirmat că, *Așteptând în Ghermana,* cartea scriitorului și ziaristului român, Dănuț Ungureanu va fi una din redescoperirile literare ale mileniului III, în infrastructura minții s-a dovedit justificat cuvântul *clasic.* Sigur, un roman de factură anticipativă ce va rămâne în memorie ca o experiență suprarealistă marca Alejandro Jodorowsky. În înțelegerea și aprofundarea acestei realități și aici ne referim la alipirea termenului *clasic(ă)* întregii literaturi Science Fiction, nu doar uneia sau mai multor cărți vom studia traseul acesteia în Statele Unite și în Europa între anii 1911-2019, cu mai toate ramificațiile iar mentor, până în anii 1984 ne va fi Jacques Sadoul, autorul, printre altele a *Istoriei SF-ului modern*. An prolific pentru critica literaturii anticipative, 1973, abundență datorată acestei lucrări secondată de *Billion Year Spree* a englezului Brian Aldiss și de *SF in Dimension,* Alexei Panshin. Din multitudinea definițiilor acestui tip de scriitură vom alege bineînțeles, pe cea care i se datorează lui Sadoul: „... o ramură a literaturii dedicate imaginarului, alături de literatura fantastică și de cea a miraculosului." (Jacques Sadoul, *Istoria SF-ului modern,* Editura Vremea, București, 1997, p.13) Primul text cu amprentă SF, *Icaromenip,* al lui Lucian din Samosata este urmat după o lungă perioadă, în 1657, respectiv 1662 de *Istoriile comice conținând Statele și Imperiile Lumii* și *Fragmente de Istorii comice conținând Statele și Imperiile Soarelui* ale lui Savinien Cyrano de Bergerac. În 1817, genul horror îi este îndatorat scriitoarei Marry Shelly prin romanul *Frankenstein* urmând prolifica perioadă a celor ce, pe bună dreptate sunt considerați „ părinții întemeietori ai SF-ului"(p.15): Jules Verne (1828-1905) cu atracția sa pentru inovație , Edgar Allan Poe (1809-1849) prin apropierea practicei oculte de știință și H. G. Wells (1866-1946) scriitorul care a ridicat la rang de artă imaginativă utopia sociologică, meditația asupra existenței umane, deplasarea în timp, luptele împotriva civilizațiilor extraterestre invadatoare, ș.a.

Pentru a ne facilita comprehensiunea asupra evoluției literaturii anticipative în perimetrul anglo-saxon, analistul francez delimitează opt perioade importante, după cum urmează:

1) *Întemeierea,* 1911-1925, predilecție pentru utopii și contrautopii;
2) *Cristalizarea,* 1926-1933, etapă ce îi are în centru pe Jules Verne, Poe și Wells. Acum apare și prima revistă SF, *Amazing Stories,* coordonată de Hugo Gernsback.

3) *Mutația,* 1934-1938, gravitând în jurul ideilor legate de xenofobie, rasism, nazism analizate în paginile revistei *Astounding Stories,* redactor șef- F. Orlin Tremaine;

4) *Apogeul,* 1939-1949, o nouă viziune asupra viitorului determinată de prăbușirea speranței în funcționalitatea pozitivă a științei. Aruncarea bombei atomice asupra Hiroshimei a fost unul din factorii declanșatori.

5) *Proliferarea,* 1950-1957, cu cerințe stricte în ceea ce privește îmbunătățirea textelor ce se doreau a fi publicate în revistele de gen: ,,o literatură SF mai literară și totodată mai adultă, cu subiecte adesea noi". (p. 23)

6) *Recesiunea,* 1958-1965, ,,primul pas spre reînnoire" (p. 24), accentul cade pe formă în detrimentul conținutului. Numărul revistelor Science Fiction scade.

7) *Reînvierea,* 1966-1972, etapă în care prezicerea ori născocirea viitorului este abandonată, practicându-se analiza amănunțită a epocii respective. Neîndoielnic, omul își recapătă atribuțiile în vasta manifestare a sistemului terrian iar fantasmele sale îl descriu cel mai bine.

8) *Regresul,* 1973-1984, reîntoarcerea la temele și motivele inițiale; perioadă dominată scriitoricește de Arthur C. Clarke și Isaac Asimov. De menționat și cele două direcții desprinse din SF: hard-science și heroic-fantasy.

O nouă etapă, coagulată cumva în jurul anilor 2000 ce s-ar fi putut numi *Progres* a fost așteptată de către critic însă, din păcate, acesta a decedat în 2013. Lăsând la o parte inconveniențe de genul acesta, inevitabile de altfel, perioada următoare, stabilită între 1980 și 1990 s-a aflat sub influența noilor tehnologii combinate cu simbolistica imaginarului, apanajul mișcărilor cyberpunk și steampunk. Reprezentanți de seamă: Philip K. Dick, Harlan Ellison, Bruce Sterling, William Gibson, Dănuț Ungureanu, Cristian M. Teodorescu. Cu aceste mișcări, science fiction-ul se alătură paradigmei ontologice a postmodernității ce presupune teoretizarea unui tip de om heteroclit informațional propulsat în cyberspace.

Următorii 10 ani de SF par să nu fi ieșit de sub influența proteică a cyberpunk-ului. S-a și folosit denumirea de *postcyberpunk,* metodă de lucru întrebuințată uneori excesiv, de altfel, a prefixului ,,post". Postumanism, postmodernism, postistorie sunt doar câteva exemple. După Viorella Manolache ,, depășirea lui *post-* devine (re)cunoaștere, dinamică, acceptare, aprofundare" iar logica sa ,, ne plasează în pliul critic al lui *între,* multiplicând distanțele, într-o dispută inegală, aleatorie." (Viorella Manolache, *Curente alternative ale prefixului POST-evaluări filosofico-politice,* Editura Techno Media, Sibiu, 2010, p. 15, 16) Cumva, acest *post*(orice) ne duce cu gândul la un reprezentant de seamă al distopicului, un gen al literaturii anticipative, George Orwell ce, în romanul său *1984* descrie modalitatea de a ucide cuvintele pentru a desăvârși *neolimba, ,,* unicul idiom de pe pământ al cărui lexic scade pe zi ce trece." (George Orwell, *1984,* Editura Hyperion, Chișinău, 1991, p. 47).

Pentru a nu ne prăbuși în nuanțele vitrege ale viitorului revenim la trăsăturile postcyberpunk-ului. Pe traiectoria predecesorului său dar absolut îmbunătățit, acest mod de scriere pune individul în postura analistului. El trebuie să-și regăsească identitatea prin acomodarea cu șocul tehnologic și totodată să propună soluții în procesul de îmbunătățire a societății. Globalizarea, cu ai săi învinși și învingători, extinderea platformei informaționale, vezi Inteligența Artificială (IA), diferitele forme îmbrăcate de capitalism fie el moral, generos sau al dezastrelor devin teme exploatate cu maximă implicare.

Urmărind nașterea, creșterea și maturizarea în conformitate cu fiecare etapă de reorganizare a lumii, SF-ului i se pot atribui toate obsesiile, dorințele și anxietatea speciei umane. Finalitățile sale literare, moralizatoare și civilizaționale par să îl plaseze în dihotomia universalului creator, în clasicitate, însă..

Câțiva, și ne referim la actanții activi ori pasivi, scriitori-cititori-critici, din sfera literaturii precum și din afara ei sedentați în idei din start fixiste asupra acestei problematici ar putea spune că de fapt, acest lucru s-ar și fi întâmplat cândva, undeva în negura istoriei. Nimic

mai adevărat dar, verba volant pe când scripta manent. Paradoxul caracterizează fiecare știință în parte iar Marea ori Mica Literatură, ba mai disprețuitor și fără să-și pună țărână în cap cei ce au inventat termenul, de Masă și de ce nu, revenind cu spaimă la Orwell, literatură pentru *proli,* nu sunt lipsite de manifestarea ironică, uneori, a acestui fenomen. Ei bine, *vertijul intelectual* (Cătălin Badea-Gheracostea) stârnit de SF și în special, de Hard SF văzut, acesta din urmă, ca o *gaură neagră* (David Samuelson) ce absoarbe timp și informații complexe din domenii antagonice cerând lectorului o alfabetizare socio-culturală și științifică riguroasă a permis, în jurul anilor 2000, vezi continuarea etapelor enunțate de Sadoul, (re)apariția literaturii Fantasy. În perioada numită *Regres* s-a și vorbit despre heroic-fantasy considerată de Florin Manolescu ,, o variantă a operei spațiale […] aflată la granița dintre fantastic și SF" recuperând ,, motivația magică, elementele de acțiune și de decor din literatura de tip Apuleius (Măgarul de aur) sau din ciclul celor O mie și una de nopți, manifestând în același timp o pronunțată afinitate de spirit cu basmele din literatura orală." (Florin Manolescu, *Literatura SF,* Editura Univers, București, 1980, p. 72) Prin urmare, exegeți ai genului spun că ar fi un subgen al S.F-ului contaminat cu elemente de basm. Unii. Alții, la fel de pasionați și ușor hedoniști o văd ca o soră mai mică a acestuia pe când restul breslei o atribuie fantasticului, subspecie apropiată de miraculos și de folclor. Gen eteroclit oferă câte ceva fiecăruia dintre noi. Ba mai mult, se poate vorbi chiar de o *isterie Fantasy* ce a cuprins contemporaneitatea, răspunzător de acest fenomen fiind cinematograful care, în maratonul de promovare a scriiturii, s-a clasat în fața librăriilor și a bibliotecilor.

Vorbeam de elemente din basm, mit și folclor. Reinterpretarea acestora, de această dată fără să mai surprindă fiind în acord cu legile lumii, imbatabilitatea veșnică a binelui în fața răului, alungarea migrenelor stârnite de melanjul alchimic dintre știință și filosofie din cunoscutele texte SF par a fi schimbat receptarea inițială a cititorului. O fi nevoia de poveste, de o nouă teorie a speranței sau primejdioasă lejeritate, umplerea timpului comod și fără prea multe bătăi de cap?! Acest fel de popularizare a misterului, uneori în exces, prilejuiește un joc sintaxial al modului în care este privit, definit și descris acest fenomen. Să nu uităm celebra legătură dintre om-sacru-profan supusă analizei frontale, psihologice de către Roger Callois. ,, Firește, în măsura în care orice individ este membru al unei societăți, chestiunea sacrului nu capătă adevărata-i semnificație decât la scara acesteia din urmă; dar asta nu înseamnă că el fascinează mai puțin sufletul individual, nu înseamnă că trăiește mai puțin prin el. Sufletul simte valoarea sacrului fără intermediar și ea se ajustează imediat nevoilor sale." (Roger Callois, *Omul și Sacrul,* Editura Nemira, București, 1997, p. 32, 33) Mecanismul literar dedus din cel social descrie formele pe care le îmbracă sacralitatea în cazuistica mitologică, folcloristică. Binele și răul, purul și impurul, sfințenia ori sacrilegiul sunt perechi antagonice dar complementare ce reînoiesc universul. Preocupat de știința literaturii, Werner Krauss ar fi spus că literatura în genere ,, reprezintă un fenomen cu o anumită destinație, un fenomen dirijat spre o anumită adresă, îndreptat către un anumit public, pe care autorul urmărește să-l câștige drept părtaș sau complice al creației sale literare". Publicul țintă al acestui gen literar pare a nu se încadra în tipare ce țin de vârstă, poziție socială, cultură ci, mai degrabă este format dintr-un singur om mărit la dimensiuni cosmice. Individul ca reprezentant al unei specii, gen Omul Vitruvian, etalon al rasei umane. (Werner Krauss, *Probleme fundamentale ale științei literaturii,* Editura Univers, București, 1974, p. 39) Deschizând o paranteză, una din vedetele genului Fantasy, autorul american George Raymond Richard Martin, GRRM, spune că: ,, Citim literatură Fantasy pentru a regăsi culorile. Citim ca să gustăm mirodeniile tari și să auzim cântecul sirenelor. În Fantasy se ascunde ceva vechi și adevărat, care se adresează unei zone din adâncurile noastre, copilului care a visat că într-o zi va vâna pădurile nopții și ospățul de sub dealurile goale și va găsi o iubire care nu se va termina niciodată, undeva la sud de Oz și la nord de Shangri-La." Acel ,, vechi și adevărat", nimeni altul decât mitul, reprezintând ,,... cel mai adânc mister al ființării sau al neființei, un mister care

transcende toate categoriile de informații sau sisteme de gândire, […] esența ființei umane" ce se „ reconfortează în aceasta esență în mod conștient." (Joseph Campbell). Deoarece imaginația suplinește carențele cunoașterii temeinice această mare călătorie în lumea misterului permite ieșirea *omului recent* din opacitatea existenței. În același timp pare a fi un antidepresiv ce temperează dezmățul antropocenului carnavalesc prin readucerea la viață a eroilor copilăriei, avataruri în istoria recentă, înfruntând la fel ca noi toți, *fiorul vieții și al morții.* (Radu Nicoară) Într-o altă ordine de idei, sefeistul român Florin Pâtea, în romanul cyberpunk *Necropolis,* face următoarea constatare: „ Dacă boala mintală caracteristică secolului al XIX-lea a fost isteria, iar cea a secolului al XX-lea paranoia, în secolul al XXI-lea cel mai frecvent apărea autismul, o variantă severă a schizofreniei care se manifesta sub forma incapacității sau refuzului subiectului de a lua contact cu mediul exterior, suprasaturat de stimuli și informații." (Pâtea Florin, *Necropolis,* Editura Amaltea, Ediția a II-a, București, p. 124) Ecuația insuficienței setărilor umane a provocat cumva toate aceste disfuncționalități, sistem conceptual analizat în parametrii legilor ocultului de noua literatură. De fapt aceeași metodă de lucru, una din bogăția procedurală literară, folosită cu succes de către scriitorii de anticipație. Silind într-o oarecare măsură închiderea parantezei trebuie să menționăm următorul lucru: în paralel cu implacabila manifestare a Fantasy-ului continuă să se scrie text clasic S.F. Câteva exemple semnificative: americanul Paolo Baciagalupi răsplătit cu premiile Hugo și Nemira pentru romanul *Fata modificată,* una din cele mai valoroase apariții literare ale anului 2009, o serie de povestiri cu subiecte legate de viitor strânse în volumul *Antologia Viitorului* de către Henry Gee, redactorul principal al revistei științifice *Nature.* Cei ce au oferit ipoteze speculative asupra vremurilor ce stau să vină sunt nume de primă mână a genului SF: Bruce Sterling, Greg Egan, Vernor Vinge, Stephen Baxter, s.a. Apoi, China Mieville cu al său *Oraș al Ambasadei,* un roman hard SF grozav, Alexandru Lamba și *Arhitecții speranței, Spațiul singularității*- Charles Stross, nominalizat la Hugo Award 2004, *Silozul*- Hugh Howey, 2014, saga lui Orson Scott Card- *Născuți pe pământ,* Alastair Reynolds cu *Amintirea albastră a pământului,* fascinanta distopie a scriitoarei canadience Margaret Atwood- *Povestea Slujitoarei* iar enumerarea poate continua la fel de fructuos. Orice formă de trimitere înspre acest tip de scriitură nu mai poate fi realizată fără utilizarea simbolisticii adjectivului *clasic,* scos din câmpul antitetic dintre *clasic* și *romantic.* Doar pentru a depăși granița, uneori atât de agasant delimitată de așa numiți specialiști în arta scrierii, dorim să accesăm ipotezele trasate de scriitori situați de partea cealaltă a liniei despărțitoare. În susținerea acestei idei, preocupat de relația dintre tradiție și modernitate, într-unul din eseurile sale, Thomas Elliot afirma că, fiecare text e un răspuns la alte texte, vezi cazul noii fantastici și, fără îndoială, o interpretare a acestora pe baza unor indicativi ai valorii. Pentru o clipă am cerut așa numitei Mari Literaturi, a cărui reprezentant de seamă este și Elliot să reactiveze critica rațiunii emoționale renunțând la rasismul elitismului scriitoricesc. Pornind de aici dar adăugând *maturitate,* cu rele și cu bune, *diversitate, scop asumat, grad al libertății* de cele mai multe ori desprins din patima șocantă a valorilor, *consacrare, universalitate* putem afirma legitimitatea SF-ului în scris, negru pe alb, ba poate roșu pe gri în procesul de clasicizare, devenit brand literar al mileniului III. În planul fertil al acestuia, cel puțin așa credem, vor exista doar reinterpretari, resurecții ale temelor și motivelor cunoscute, mai mult ori mai puțin inovative. Chiar dacă din Fantasy se va desprinde, hai să-i spunem, Post/ Meta/ Parafantasy ori Dark/ Light, High/ Lowfantasy Science Fiction-ul va rămâne magnum opus-ul iar restul, variațiuni pe aceeași temă cu scopul precis de a înlătura liniaritatea, desăvârșind periodic experimentul și angajarea ontologică.

BIBLIOGRAPHY

1. Bozzetto, Roger, *Genul science-fiction,* Editura Institutul European, Iași, 2010

2. Callois, Roger, *Omul și sacrul,* Editura Nemira, București, 1997
3. Cosmoiu, Aurel, *Geneza mitului*, Editura Cartea Românească, București, 1942
4. Eliot, T.S., *Eseuri Alese*, Editura Humanitas, București, 2013
5. Gee, Henry, *Antologia viitorului*, Editura Nemira, București, 2012
6. Jameson, Fredric, *Archaelogies of the Future*, Verso, London, 2005
7. Kernbach, Victor, *Miturile esențiale,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978
8. Krauss, Werner, *Probleme fundamentale ale științei literaturii,* Editura Univers, București, 1974
9. Manolache, Viorella, *Curente alternative ale prefixului POST, evaluări filosofico-politice*, Editura Techno Media, Sibiu, 2010
10. Manolescu, Florin, *Literatura SF*, Editura Univers, București, 1980
11. Nicoară, Radu, *Adevărul despre erou,* Editura Oscar Print, București, 2012
12. Orwell, George, *1984*, Editura Hyperion, Chișinău, 1991
13. Pâtea, Florin, *Necropolis*, Editra Amaltea, București, 2004
14. Sadoul, Jacques, *Istoria S.F-ului modern*, Editura Vremea, București, 1997

DIMITRIE BOLINTINEANU AND THE BEGINNINGS OF THE ROMANIAN NOVEL

Lucreţia Elena Pascariu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: At the beginning of the 19 th century the Romanian novel did not get as much attention as poetry or drama.Contrary to the evolution of the Romanian poetry, which generated a significant body of literature, the Romanian novel from the beginning of the 19 th century was intensely influenced by the popular French novel, in which the melodramatic and sensational script captivated its readers. In this way, a case study about Dimitrie Bolintineanu's novels (Manoil. Roman naţional –1855, Elena. Roman original de date politic-filosofice – 1862, Doritorii nebuni – 1864) will look into the symptomatic development of the Romanian feuilleton with the aim of revealing the fragmented structure of the text determined both by the melodramatic script and the translations of French bestsellers. In addition, the historic contexts will sustain the evolution of Romanian popular novels. Therefore, the study Dimitrie Bolintineanu and the beginning of Romanian novels will establish the initial structure (the feuilleton stage) of the novels along with the circumstances of Romanian culture.

Keywords: feuilleton, senzational elements, melodramatic script, melodrama, bestseller

De-a lungul secolului al XIX-lea romanul s-a aflat într-un lung proces de formare şi sistematizare nu numai în spaţiul românesc, ci pe întreg teritoriul european. Având în vedere contextul tematic şi istoric al arhicunoscutului secol al naţiunilor vom observa o întrepătrundere univocă între marile literaturii europene (franceză, germană, engleză), odată cu o înrâurirea acestora asupra literaturilor estice. Drept urmare, prin structura sa complexă şi edificatoare, romanul s-a impus în spaţiul european ca unic mijloc de reprezentare a socialului prin comparaţie cu poezia sau drama.

După cum se ştie deja, evoluţia romanului românesc nu a fost una constantă, genul apărând destul de târziu în literatura română. La începutul secolului al XIX-lea, literatura română era reprezentată doar de scrieri poetice şi dramatice. Spre deosebire de genurile poetic şi dramatic, romanul a văzut lumina tiparului aproximativ în jurul anului 1840, când reformatorii culturii româneşti propuneau o orientare spre creaţiile originale prin îndepărtarea traducerilor (manifestul *Daciei literare* din anul 1840). Dintr-o perspectivă istorică, clasicismul ce opta pentru cultivarea genurilor tradiţionale precum tragedia sau comedia, face din roman „un gen periferic"[1]. Cu toate acestea, în spaţiul românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea romanul „fură startul" prin dezvoltarea asiduă a literaturii de consum.

Însă influența normelor clasice şi a traducerilor asupra scrierilor originale nu s-a oprit aici. Dorindu-se evidențierea „geniului limbii române", poezia devine principalul vector, în timp ce romanul de la început de secol rămâne sub vraja modelului occidental. Propunem în cele ce urmează, un studiu de caz asupra romanelor lui Dimitrie Bolintineanu (*Manoil. Roman naţional* –1855, *Elena. Roman original de date politic-filosofice* – 1862, *Doritorii nebuni* – 1864) menit să clarifice evoluţia simptomatică a foiletonului românesc. Lucrând asupra unei studiu de caz (Bolintineanu), dorim să reliefăm structura fragmentară a textului, condiţionată, într-o oarecare măsură, de scenariul melodramatic, pe de o parte, iar, pe de altă parte de influenţa modelului occidental popular de sorginte franceză (categoria bestsellerului, aşa cum îl definește Rouvillois). Raportându-ne la contextul istoric putem descrie, în aceeaşi măsură,

[1] Dumitru Tucan, *Teoria literaturii. Perspective istorice şi analitice asupra textului literar*, Editura Universităţii de Vest Timişoara, Timişoara, 2018, p. 34.

un mod de formare a romanului românesc popular, în foileton, de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Nu există nici o îndoială cu privire la influenţa literaturii franceze asupra spaţiului cultural românesc. Cazul lui Dimitrie Bolintineanu justifică orientarea francofilă a literaturii române, cu toate că nu este singurul reprezentant al perioadei de început. Alături de Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu şi A. Zane, Bolintineanu a participat activ nu numai la formarea literaturii române, dar şi la concretizarea statului românesc. Ascensiunea sa politico-culturală începe în jurul anului 1840, când pleacă la studii la Paris, unde participă activ cu membrii Societăţii Studenţilor Români la Revoluţia Franceză[2]. Întors în ţară şi condus de ideile unioniste şi naţionale, fiind unul dintre bursierii apuseni, Bolintineanu se implică în Revoluţia Română de la 1848, în cadrul căreia principiul libertăţii cetăţeneşti din Franţa a fost transfigurat sub principiul eliberării poporului asuprit. Or, în urma eşecului din Muntenia din 9 iunie 1848, intelectualii munteni şi-au orientat activitatea spre terenul economic şi politic[3]. Totodată, exilul şi călătoriile în zona balcanică i-au concretizat opera poetică specifică perioadei romantice.

Într-o epocă în care romantismul francez îşi exercita deplina putere în spaţiul european, romantismul românesc exprima primele mişcări în plan artistic. Teodor Vârgolici consemna anul 1830[4] ca prim moment de concretizare a romantismului românesc. Cu toate acestea, procesul formator al romantismului românesc prevede o serie de evenimente politice şi istorice ancorate în pre-romantism. Astfel, sfârşitul secolului al XVIII-lea este caracterizat în mare parte de literatura produsă de societatea aristocrată, în timp ce în mediul rural predomină creaţia folclorică[5]. Or, stabilizarea contactului cu mediul francez s-a manifestat odată cu pacea de la Adrianopol din 1828, când Ţara Românească şi Moldova au obţinut contracte economice şi social-politice cu spaţiul francez[6]. De asemenea, pe lângă componenta politico-economică, cea socială a fost definitorie în concretizarea noilor relaţii. Studiile în străinătate şi importul pensioanelor franceze au format tinerii români în spiritul literaturii franceze[7].

Astfel, în secolul al XIX-lea spaţiul românesc era acaparat de numeroase romane în limba franceză sau chiar traduceri în franceză din romane ale altor literaturi europene. După 1830, literatura europeană se răspândeşte pe întreg teritoriul ţărilor române, motiv pentru care romancieri renumiţi ai timpului încep să fie din ce în ce mai cunoscuţi în spaţiul estic. Acest moment a fost sintetizat şi de Alex Drace-Francis, care, fiind preocupat de situaţia scrierii româneşti între 1700 şi 1900, urmărea în lucrarea *Geneza culturii române moderne. Instituţiile scrisului şi dezvoltarea identităţii naţionale 1700-1900* „problema dezvoltării scrierii, a tipăriturii, a predării şi citirii în limba română între secolul al XVIII-lea şi secolul al XX-lea”[8]. Pe lângă naşterea identităţii naţionale, istoricul îşi orientează analiza şi spre situaţia editorială a vremii, mai precis problema „ficţiunilor literare”, a literaturii canonice. Pe când intelectualii şi politicienii profitau pe deplin de producţia de carte (C.A. Rosetti, P.P. Carp, A. Lahovari, A. Marghiloman, Dimitrie A. Sturza), „modelul romanului popular occidental”[9] începea să pătrundă în spaţiul cultural românesc.

---

[2] Teodor Vârgolici, *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 78.
[3] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. I, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2010, p. 118.
[4] Teodor Vârgolici, *Aspecte ale romanului românesc din secolul al XIX-lea*, Editura Mihai Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 25.
[5] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p.64.
[6] Teodor Vârgolici, *Aspecte ale romanului românesc din secolul al XIX-lea*, Editura Mihai Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 26.
[7] *Ibidem.*
[8] Alex Drace-Francis, *Geneza culturii române. Instituţiile scrisului şi dezvoltarea identităţii naţionale. 1700-1900*, traducere de Marius-Adrian Hazaparu, Editura Polirom, Iaşi, 2016, p. 13.
[9] *Idem*, p.179.

Pătrunderea traducerilor pe teritoriul românesc este profund condiţionată şi de categoria bestsellerului. Curiozitatea, dorinţa şi cererea asiduă de lectură a publicului au determinat și cantitatea impresionantă a romanelor foiletonistice publicate de-a lungul secolului al XIX-lea. În timp ce cantitatea devine principalul mijloc de măsurare a pieţei literare, calitatea deţine treapta secundară. O cercetare mult mai amănunţită asupra pieţei cărţii a fost realizată de profesorul Frédéric Rouvillois în *O istorie a bestsellerului*, studiu în care identifică cele trei mari axe ale industriei literare: cartea sau bestsellerul, autorul sau „fabricatorul", cititorul sau cumpărătorul[10].

Termenul de *bestseller* a fost folosit pentru prima dată în SUA în jurul anului 1889, urmând ca apoi să se extindă treptat în Imperiul Britanic şi restul teritoriului european[11]. Chiar dacă termenul apare târziu, de fapt fenomenul a luat amploare imediat după apariția tiparului în secolul al XVI-lea, moment în care interesul pentru lectură era din ce în ce mai frecvent în Europa occidentală. Triada industriei literare este privită de sociologul francez la nivel diacronic de-a lungul mai multor secole. Pe scurt, pentru definirea bestsellerului sunt utilizate categoriile economice raportate în acelaşi timp la cantitatea publicaţiilor. Prin urmare, bestsellerul este caracterizat de „numărul de exemplare vândute"[12], dar nu și de numărul celor citite. Mult mai clară ar fi situația cărților din cabinetele de lectură din secolul al XIX-lea, în care, din cauza uzării exemplarelor numărul noilor achiziţii era mult mai mare[13]. În acest caz, numărul de cititori ar fi fost mult mai greu de determinat. De asemenea, impactul editorului determină extinderea şi popularizarea romanelor.

Revenind la spaţiul românesc şi în special la romancierul Dimitrie Bolintineanu vom observa întrepătrunderea categoriei bestsellerului cu elementele tipice scenariului melodramatic ce domină rețeta literaturii de consum. Înainte de toate, necesară rămâne funcţia traducătorului în spaţiul românesc al secolului al XIX-lea. În acest sens, traducătorul din spaţiul românesc a fost cercetat de Paul Cornea în studiul *Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea* din volumul *De la Alecsandrescu la Eminescu*. Profesorul bucureştean a remarcat, în urma realizării listei de traducători, o etapă lipsită de profesionalism. Cu alte cuvinte, societatea românească nu avea înainte de 1840 traducători experimentaţi, motiv pentru care din numărul total de traducători numai 62% au participat doar la traducerea unei singure cărţi[14].

Conform *Dicţionarului cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*, Dimitrie Bolintineanu se încadrează în categoria „traducătorilor de ocazie" identificată, așa cum am precizat mai sus, de Paul Cornea, poetul a participat doar la traducerea colectivă a romanului lui Victor Hugo *Les Misérables*, alături de prietenul său din copilărie A. Zane şi M. Costiescu între 1862 şi 1864[15], imediat după publicarea romanului *Elena*. Spre deosebire de predecesorii săi, G. Asachi şi Ion Heliade-Rădulescu (Cervantes cu *Don Quijote de la Mancha* în 1840, Alexandre Dumas-Père cu *Din Corricolo* în 1846 şi *Speronare* vol. I-III între 1846 şi 1848), Bolintineanu nu a jucat un rol marcant ca traducător, dar prin pregătirea sa filofranceză a avut acces la marile opere europene fie în original, fie pe linia traducerilor franceze. Din acest motiv, prelucrarea modelului francez a romanului popular a fost discutată de cercetători de-a lungul ultimelor decenii. Nu putem vorbi despre o

[10] Frédéric Rouvillois, *O istorie a bestsellerului,* traducere din franceză de Emanoil Marcu , Editura Humanitas, București, 2011, pp. 9-10.
[11] *Idem.*
[12] *Idem*, pp. 15-16.
[13] *Idem*
[14] Paul Cornea, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX –lea* în vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu. Aspecte-Figuri-Idei*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 52.
[15] *** *Dicţionarului cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*, Editura Academiei Române, Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu", Cluj-Napoca, 2005, p.113.

influenţă concretizată în urma experienţei de traducător, ci mai degrabă despre o transpunere a romanului popular în literatura română în urma lecturilor sale asupra romanelor importate pe teritoriul românesc. Această problemă a fost profund discutată în jurul romanului *Manoil. Roman naţional* (legătura cu *Suferinţele tînărului Werther* a lui Goethe), publicat pentru prima dată în anul 1855 în foiletonul revistei *România literară*, dar şi în cazul romanului *Elena. Roman original de date politic-filosofice* (romanul lui Balzac, şi anume *Le Lys dans la vallée*).

Ascensiunea romanului după 1840 a fost profund condiţionată de traducerile pe filieră franceză. Or, începând cu sfârşitul secolului al XVIII-lea acesta era receptat în spaţiul public ca specia literară adresată cu predilecţie publicului feminin[16], după cum afirmă criticul Mihai Zamfir în *Scurta istorie* asupra literaturii române. Popularizarea romanelor este influenţată astfel de o dublă orientare: pe de o parte, publicul, iar pe de altă parte editorul publicaţiei, fapt susţinut de sociologul francez Frédéric Rouvillois. Or, dimensiunea bestsellerului în cazul lui Dimitrie Bolintineanu, în varianta foiletonistică, nu poate fi determinată decât prin raportul dintre scenariul melodramatic/senzaţional şi structura fragmentară. Astfel, scenariul senzaţional va determina structura aglutinată a romanului restrânsă în doar câteva pagini ale publicaţiei literare.

Romanele lui Bolintineanu se sprijină fiecare în parte pe o gradaţie a evenimentelor. Amestecul dintre elementele senzaţionale şi melodramatice îşi pune amprenta asupra creaţiei romaneşti. „Romanţul" devine astfel sursa evenimentelor neverosimile, în care situaţiile exagerate sunt mereu rezolvate prin interferenţa happy-endului şi a secvenţei moralizatoare. Înainte de a determina această structura fragmentară a romanelor lui Bolintineanu, în special a „romanţului" *Manoil. Roman naţional*, trebuie să ne oprim asupra genului melodramei. În *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* Peter Brooks defineşte melodrama drept conceptul estetic ce refuză să deţină în propria structură elemente specifice realului, cu toate că acţiunea este inspirată din viaţa de zi cu zi[17]. Utilizând sintagma *the melodramtic mode*, Brooks susţine utilizarea termenului sub forma unui „substrat teatral"[18] în scrierile romaneşti. Cu alte cuvinte, melodrama este o parte componentă a structurii interne a romanelor populare. Categoria „melodramaticului" a dobândit în timp o serie de semnificaţii mai complexe decât termenul original de „melodramă": „the indulgence of strong emotionalism", „moral polarization and schematization", „extreme states of being, situations, actions", „over villainy, persecution of good and final reword of virtue", „inflated and extravagant expressions" sau chiar „dark plotting, suspense, breath-taking"[19]. Îmbinată cu senzaţionalul ce emoţionează publicul, categoria estetică a melodramaticului poate juca un rol esenţial în definirea romanului foileton ca structură specifică. Luând în considerare afirmaţiile cu privire la melodramă şi senzaţional, situaţia foiletonului românesc din secolul al XIX-lea, în special a romanului apărut în foileton, va fi mult mai clară prin exemplificarea cazului lui Dimitrie Bolintineanu.

De-a lungul celor paisprezece numere – părţi – în care apare romanul *Manoil*, Dimitrie Bolintineanu utilizează atât elemente senzaţionale, cât şi melodramatice, restrângând părţile romanului la scurte fragmente ce pot fi încadrate într-o sctructură modulară, în care locuri stabile au doar intriga şi finalul. Romanul ocupă în publicaţia *România literară* a lui Vasile Alecsandri ultimele pagini, acestea alternând între patru şi şapte file de la un număr la altul. Interesant rămâne faptul că partea a doua a romanului a fost mereu considerată ca fiind

[16] Mihai Zamfir, *Scutră istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, vol. I, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Cartea românească, Bucureşti, 2012, pp.198-199.
[17] Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, p. IX.
[18] *Idem*, p. XIV.
[19] *Idem*, p.12.

nevaloroasă din cauza scenariului melodramatic. Pe linia acestor afirmaţii se înscrie D. Păcuraru, care în urma identificării interferenţelor cu traducerile din romane franţuzeşti susţine că funcţiile specifice scenariului melodramatic şi senzaţional sunt nesemnificative[20], fapt întru totul greşit, fiindcă la nivelul structural al foiletonului acestea joacă un rol esenţial. Totuşi, prima parte a romanului deţine în aceeaşi măsură secvenţe senzaţionale relevante în definirea foiletonului.

Vom urmări, aşadar, sfârşitul unor serii din foileton cu scopul de a demonstra caracterul senzaţional al romanului. Începând cu a doua parte (nr. 28/ 23 iunie 1855) senzaţionalul evenimenţial este integrat în paginile foiletonului. Rănit şi inconştient în urma confruntării de la vânătoare, Manoil se trezeşte la moşia domnului N. Colescu, unde este îngrijit de Zoe, nepoata Smărăndiţei. Ultimele rânduri sunt încărcate de un sentimentalism aparte, ce îndeamnă cititorul să reia cu fervoare următorul număr al publicaţiei, pentru a descoperi cadenţa evenimentelor ulterioare: „Trebuie să te hrănesc eu, iar mâna ei albă purtă paharul la gura mea. Suflarea ei era dulce şi fragedă ca parfumul florilor...”[21]. Odată cu partea a treia (nr. 29/ 30 iulie 1855), suspansul se accentuează cu intriga declanşată de biletele de dragoste false. Numărul se încheie cu primele cuvinte ale presupusei scrisori a Mărioarei către boierul Alexandru C., ce îi provoacă gelozia lui Manoil: „Alexandre!.... (va urma)”. Treptat, Bolintineanu foloseşte procedeul segmentării pentru sporirea curiozităţii lectorului. Această strategie este specifică şi întregii industrii a cărţii. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un întreg fenomen sociologic al pieţei de carte (bestsellerul). Sentimentalismul, melodramaticul şi senzaţionalul devin din această perspectivă categorii tipice prin intermediul cărora publicul este „vrăjit” pentru a achiziţiona următorul număr al publicaţiei în care apare „noul romanţ”.

Odată cu cea de-a doua parte, secvenţele tipice romanului popular încep să se extindă asupra acţiunilor personajului. Acuzaţia de crimă (a lui Manoil), arestarea, eliberarea şi căsătoria cu Zoe sunt dublate de alte mici episoade incidente, ce stârnesc interesul cititorului întrucât au darul să încetinească ritmul naraţiunii. De pildă, în farsa jucată de Frosa şi Zoe, masca este folosită la bal ca mijloc de descoperire a adevărului. Astfel, în momentul în care Manoil afirmă că nu iubeşte pe nimeni, o tânără fata leşină lângă el, această fiind chiar logodnica sa Zoe: „— Ce ai, fetiţă ? întrebă Frosa pe dama ce şedea lîngă mine./ — Nimic !... răspunsă aceasta, şi căzu leşinată în braţele mele. Cea dintîi mişcare ce făcui fu să-i scot masca, crezînd că aceasta o năbuşeşte. Nu poate să-ţi treacă prin gînd ce am văzut! Era Zoe”[22]. Acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul procesului, când Mărioara este supusă interogatoriului. Acţiunea se opreşte, fiind completată de deicticul „va urma”. În acest fel operează romanul în foileton.

Pe aceeaşi linie se înscrie şi romanul *Elena*. Prin povestea de dragoste imposibilă, lectorul parcurge paginile romanului cu o curiozitate stăruitoare. Triunghiul amoros George – Elena – Elescu se destramă odată cu adulterul Elenei, ce nu poate fi acceptat într-o societate conservatoare. Din cauza învinuirii şi a mustrărilor de conştiinţă, Elena se îmbolnăveşte, trăind ultimele clipe de viaţă cu gândul la singurele momente de iubire de până acum. Cu siguranţă, romanul jonglează cu elementele specifice scenariului ilustrat. În ultimele decenii, romanele lui Bolintineanu nu au fost privite decât din unghiul – personajului feminin (principal). De pildă, intrigile lui Zoe l-au determinat pe G. Călinescu să catalogheze romanul *Elena* ca unicul „început de studiu al societăţii româneşti”[23]. De asemenea, gândurile Elenei

[20] D. Păcuraru, *D. Bolintineanu*, Editura pentru literatură, Bucureşti 1962, p.68.
[21] D. Bolintineanu, *Manoil*, în *Dimitrie Bolintineanu. Opere V. Romane*, ediţie îngrijită, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 23.
[22] *Idem*, p. 77.
[23] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, Bucureşti, 2003, p.229.

reprezintă „primul monolog interior al romanului românesc”[24]. Totuşi, sentimentalismul romanului nu poate camufla îndeajuns reţeta literaturii de consum. Episodul decesului Elenei poate fi adus drept argument: decorurile subtile şi agitaţia din camera bolnavei angrenează o mişcare de tip melo-dramatică, de tipul „tableau vif”.

Romanul *Doritorii nebuni* este un text neîncheiat. Publicat în ziarul *Dâmboviţa* (nr. 11/ 3 iunie 1864 – nr.66/ 15 noiembrie 1864)[25], romanul îşi centrează acţiunea pe două planuri narative: pe de o parte activitatea din cadrul societăţii Regeneraţiunea, iar pe de altă parte anii de înainte de Revoluţia de la 1848. Cu toate că cele două planuri narative nu se intersectează întru totul, romanul fructifică elemente de ordinul melodramei. De exemplu, protaganistul romanului, Dem, trăieşte o poveste de dragoste alături de o jună aristocrată. În acelaşi timp, societatea secretă în jurul căreia se conturează acţiunea poartă lectorul pe urmele evenimentelor revoluţionare. El este un băiat simplu, din popor, care transformă testamentul mamei sale în crez politic. Având în vedere cadrul social restrâns, Nicolae Manolescu plasează romanul în mijlocul „senzaţionalului curat”[26].

Totodată, cele trei romane radiografiază Bucureştiul secolului al XIX-lea. Prin structura moralizatoare (sancţionarea parvenitismului burghez), romanele respectă schema romanului popular european. Altfel spus, societatea secolului al XIX-lea este conturată cu verosimilitate. Romanul începutului de secol devine oglinda societăţii în plan ficţional. Prin urmare, structura fragmentară a foiletonului impune o reţetă a bestsellerului.

Studiile sociologice şi istorice ne-au permis observarea unor evenimente sociale în spaţiul literaturii. Imaginea bestsellerului şi ascendenţa tiparului au surescitat interesul de lectură al cititorilor. Aşadar, începuturile romanului românesc sunt condiţionate de autoritatea traducerilor şi extinderea acestora pe teritoriul principatelor, pe de o parte, iar pe de altă parte strategiile de provocare a cititorului (melodramă, senzaţional, sentimental). În plus, romanele lui Dimitrie Bolintineanu probează în mod convingător că foiletonul românesc are propria sa istorie.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie critică:

*** *Dicţionarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989*, Institutul de Lingvistică şi IstorieLiterară „Sextil Puşcariu”, Editura Academiei, 2003.

*** *Dicţionarului cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*, Editura Academiei Române, Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu”, Cluj-Napoca, 2005.

Cornea, Paul, *Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX –lea* în vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu. Aspecte-Figuri-Idei*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Cosma, Anton, *Geneza romanului românesc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London, 1995.

Vârgolici, Teodor, *Începuturile romanului românesc*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

[24] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p.214.
[25] Teodor Vârgolici, *Începuturile romanului românesc*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963, p. 89.
[26] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p.215.

Vârgolici, Teodor, *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Vârgolici, Teodor, *Opera lui D. Bolintineanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Vârgolici, Teodor, *Aspecte ale romanului românesc din secolul al XIX-lea*, Editura Mihai Eminescu, Bucureşti, 1985.

Păcuraru, D., *D. Bolintineanu*, Editura pentru literatură, Bucureşti 1962.

Opera:

1.În volum:

Bolintineanu, D., *Manoil*, în *Dimitrie Bolintineanu. Opere V. Romane*, p.3-112, ediţie îngrijită, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Bolintineanu, D., *Elena*, în *Dimitrie Bolintineanu. Opere V. Romane*, p.115-317, ediţie îngrijită, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Bolintineanu, D., *Doritorii nebuni*, în *Dimitrie Bolintineanu. Opere V. Romane*, p.331-509, ediţie îngrijită, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

2. În publicații:

Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 27, 16 iun. 1855, pp. 321-328.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 28, 23 iun. 1855, pp. 333-336.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 29, 30 iul. 1855, pp. 341-344.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 30, 6 aug. 1855, pp. 350-356.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 31, 13 aug. 1855, pp. 362-367.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 32, 20 aug. 1855, pp. 376-380.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 33, 27 aug. 1855, pp. 389-392.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 34, 3 sept. 1855, pp. 401-404.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 35, 10 sept. 1855, pp. 413-416.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 36, 17 sept. 1855, pp. 425-428.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 37, 24 sept. 1855, pp. 437-440.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 38, 1 oct. 1855, pp. 449-452.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 39, 8 oct. 1855, pp. 459-464.
Bolintineanu, D., *Manoil*, în *România literară*, an I, nr. 40, 15 oct. 1855, pp. 473-476.

Bibliografie generală:

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, Bucureşti, 2003.

Drace-Francis, Alex, *Geneza culturii române. Instituţiile scrisului şi dezvoltarea identităţii naţionale. 1700-1900*, traducere de Marius-Adrian Hazaparu, Editura Polirom, Iaşi, 2016.

Lovinescu, E., *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. I, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2010

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Tucan, Dumitru, *Teoria literaturii. Perspective istorice şi analitice asupra textului literar*, Editura Universității de Vest Timişoara, Timişoara, 2018.

Rouvillois, Frédéric, *O istorie a bestsellerului*, traducere din franceză de Emanoil Marcu , Editura Humanitas, București, 2011.

Zamfir, Mihai, *Scutră istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, vol. I, ediția a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Cartea românească, Bucureşti, 2012.

ALEXANDRU ANDRIȚOIU - ÎN ȚARA MOȚILOR SE FACE ZIUĂ,-HIS FIRST POETRY COLLECTION

Marcela-Claudia Moza(Erdelyi)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: *In literary criticism Alexandru Andriţoiu is considered a neoclassical poet. Neoclassicism is a literary artistic movement which has been remarked in the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. This literary movement requires the domination of hardness having as a model Greek and Roman art.*
In the proletcultist spirit of the time, Alexandru Andriţoiu debuted with the volume of poetry entitled "In the Romanians' Land is Day" in 1953, awarded with the "State Prize", third grade. His poetry of a well-shaped, solid and straightforward upsurge embodies a strong feeling, able to vibrate with the same power, regardless of the states of mind that the reader has. Love to the country finds its source by honoring the heroes of Transylvania, where the present becomes heroic itself, by its interference with the past, but also by its social and material changes.
The volume of lyrics has a rigorous theme in which social reality is exposed, becoming the poet of the facts and the evolution of the past life of motions. The thematic unit of the work is closely related to the unity of lyrical stamp. The events in people's lives stood at the basis of the lyrics and gave the author a strong emotional state, which tones the entire lyrical construction in different colors. The poet speaks instead of his heroes, but he also tells facts loaded with the pressure of the tragic situations that he created, where he is constantly around his brave people, that gives them a passage from one poem to another poem.
Elaborately and finely crafted texts, cleansed by any dramatic communication, delight him, but also make him feel a nostalgia for the imperfectness of the reader. The poetry is due to be taken into the precious creation of Romanian literature.

Keywords: Love, honor, heroes, ancestors, prosperity.

În critica literară Al. Andriţoiu este considerat un poet neoclasic. Neoclasicismul este o mişcare artistică literară care s-a afirmat în a doua jumătate a secolului XIX şi începutul secolului XX. Acest curet literar impune dominaţia rigorii, având drept model arta greacă şi cea romană. Stilul neoclasic se caracterizează printr-o revenire la formele greco-romane, dezvoltând principii noi cu norme rigide, cum ar fi: claritatea expunerii, simplitatea structurii sale prin intermediul ordinii, al simetriei şi al proporţiilor.

Eugen Simion observa *ţinuta neoclasică a poeziei lui Al. Andriţoiu, cultul versului, al rimei rare şi minunate, dând o atenţia deosebită prozodiein*[1]. Gheorghe Grigurcu preţuieşte în lirica lui Andritoiu *versul rafinat, esenţele capabile de a obiectiva, rodul unei maturităţi tehnice*[2].

Al. Andriţoiu este aşezat şi-n filonul clasic şi tradiţionalist al poeziei de către Victor Felea, scriitorul semănând atât temperamental, cât şi programatic toate valorile, de la exprimare până la cele de conduită. Felea consideră că poetul este *o natură clasică, echilibrată, şi horaţiană capabilă de emoţiile cele mai pure, de gesturi pline de suavitate, eroul său clasic îşi contemplă cu bărbăţie situaţia sa dramatică. Lirica sa evoluează între o simplitate rafinată şi un imaginism livresc.*[3]

[1] Eugen Simion, *Orientări în literatură comtemporană,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 137.
[2] Gheorghe Grigurcu, *Teritoriu liric*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 211
[3] Victor Felea, *Secţiuni,* Bucureşti , Editura Cartea Românească, 1974, p.58.

Poet neoclasic îl consideră și Paul Georgescu deoarece descoperă o poezie de factură clasică, clară, armonioasă, întrucâtva parsaciană. Aurel Goci spune că poetul devine mai târziu un clasicizant, *ieșit din model și din timp, un cizelator împătimit al versului* [4], care își revendică descendența din parsacianism. Este un poet cu țeluri clasicizate, care a oscilat între prolecultism și parsacianism. Aurel Gogi observă la Andrițoiu că se află pe linia principală a poeziei ardelenești, cultivată de Octavian Goga, Aron Cotruș definită prin entuziasmul social, forța propagandistică pentru un ideal național, unde poetul se identifică cu colectivitatea din care face parte, poezia sa fiind scrisă la persona întâi, numărul plural. Criticul afirmă în urma analizei făcute operei lui Andrițoiu, ca poetul propagă o serie de „voci", specifice poeziei prolecultiste, urmând ulterior să revină la o singură voce distinctă. Istoria e văzută în pas de marș cadențat, cu o mânie proletară, cu entuziasme și patetisme nestăvilite, tonul devenind evocator, imnic, solemn, smerit, ceremonios, de-a dreptul copleșit de povara strămoșilor.

În spiritul prolecultist al epocii, Al. Andrițoiu a debutat cu volumul de poezie *În Țara Moților se face ziuă* în 1953, premiat cu „Premiul de Stat", clasa a-III-a, impunând un poet care vine din grandioasa înflăcărare a lui Octavian Goga și a lui Mihai Beniuc de la începutul carierei. Ion Dodu Bălan observă că universul artistic divers și măreț al poetului include teme legate de cultul muncii creatoare și contructoare, sentimentul prieteniei, dorința spre sublim, strădania colectivă de *a trona după legile frumosului*[5], dragostea într-un spațiu omenesc, tratate cu o adevărată putere artistică. Poezia sa de un avânt bine conturat, solid și tranșant, încadrează o simțire puternică, aptă să vibreze cu aceeași putere, indiferent de stările sufletești pe care le are cititorul. Dragostea față de țară își află izvorul prin cinstirea eroilor Ardealului, unde prezentul devine el însuși eroic, prin amestecul său cu trecutul, dar și prin schimbările sale sociale și materiale. Inflexiunea acestei poezii este înflăcărată, dar nu egoistă, formată pe tonalități mlădioase ale cântării cu iz autohton. În versurile de început se poate constata influența ardelenească, concretizată *într-o poezie aspră, orgolios tărănească, propagandistă, anecdotică, în stilul și în spiritul proletcultist al epocii.*[6] În cuprinsul poeziei, cuvintele plumburii, vaporoase, cu faptele hotărâte, dar bine gândite, vor influența armonia versurilor, chiar dacă se exprimă în ritmuri populare, eseniene, bolintiniene sau neoclasice.

La Alexandru Andrițoiu pregnanța limbajului din poezie este creată de prezența mai multor tipuri de rimă, remarcându-se prin folosirea rimelor rare. *Astfel, substantive comune, alte părți de vorbire, precum și diverse locuțiuni, rimează cu nume proprii sau cuvinte latinești. În general poezia sa este una canonică, fiind organizată în strofe, de cele mai multe ori, catrene, cu rimă și măsură constantă.*[7]

Volumul de versuri *În Țara Moților se face ziuă* nu este alcătuit ca o colecție modestă de versuri, volumul are o tematică riguroasă în care este expusă realitatea socială, devenind bardul faptelor și a evoluției vieții din trecut a moților. Unitatea tematică a operei stă strâns legată de unitatea timbrului liric. Putem spune că evenimentele din viața oamenilor au stat la temelia versurilor și i–au stârnit autorului stări afective puternice, care nuanțează în diferite culori, întreaga construcție lirică. Autorul cunoaște intens acest colțișor de țară, de care se simte legat prin amintirile trăite și de impresiile pe care viața i le-a oferit. Din dorința de a grăi despre norodul țării sale, poetul se oprește din toți pământenii la moții pe care-i cunoaște amănunțit, fiind cei mai apropiați de sufletul său, de felul lui de ai simți și gândi. Al. Andrițoiu vorbește în locul eroilor săi, dar și narează fapte încărcate de presiunea situațiilor tragice create, unde el se află neîncetat în preajma vitejilor săi, ceea cei conferă un element de trecere de la un poem la alt poem. Prin graiul său ne împărtășește suferința moților din trecut, viața de mizerie și răzvrătirea aurarilor, ciubărarilor și a păcurarilor. Putem crede că scriitorul

[4] Aureliu Gogi, *Geneza și structura poeziei românești în secolul XX București, Editura 100+1 GRAMAR, p. 279.*
[5] Ion Dodu Bălan, *Delimitări critice*, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 142
[6] Eugen Simion, *Scriitori română de azi, IV, București, Editura Cartea Românească, 1989, p. 96.*
[7] Viorica Popa, *Limbajul poetic în opera lui Al. Andrițoiu,* Oradea, Editura Aureo, 2014, p. 169-170.

Geo Bogza cu reportajul *Țara de piatră,* l-a stimulat foarte tare în scrierea acestor poezii, oferindu-i un tablou artistic deosebit. Poetul pune bazele acestei creații prin redactarea celor două cicluri de poeme ale volumului, intitulate: *Trecute vieți din Țara Moților* și cel de-al doilea *În Țara Moților se face ziuă,* având menirea de a întări linia tematică de bază, avantajul fiind de partea poemelor mai vechi lucrate minuțios și cu multă afecțiune, urmat apoi de al treilea intitulat *,Tinerețe.* Din ciclul *Trecute vieți din Țara Moților* fac parte poemele *Pastel moțesc, Întâmplare vânătorească, Târgul de fete de pe muntele Găina, Prânz domnesc la Brad* scrise în 1952. Aprecirea binemeritată de care s-a bucurat în rândurile cititorilor îl fac pe poet să-și folosească foarte mult cunoștințele despre viață și impresiile vii, dar și de creațiile înaintașilor săi. Poetul le-a închinat câte un poem-elogiu lui Mihai Beniuc „poetul cremenei detonate, temperament exploziv, dar capabil și de minuni de gingășie”[8] și lui Geo Bogza un mare liric care l-a făcut pe Alexandru Andrițoiu să prețuiască observația, îndrumându-l către meșteșugul greu al selectării detaliului semnificativ. Fiecare din aceste poeme se întemeiază având punctul de plecare pe o idee valabilă, astfel putem concluziona că poetul are inventivitatea de a poseda adevărate comori lirice.

Nu întâmplător, cele mai bune versuri ale poetului sunt acelea care-l întâmpină pe cititor în prima pagină din frumosul *Pastel moțesc.* De-o plastică admirabilă, într-o pastă verbală plină de concretitate, poemul duce în pliuri un ritm solemn și plin de viață cu o însemnătate social-istorică profundă: *La ceasul de chindie/ cununa zmeurie/ se-aplecă peste-un pisc de munte/ și-n slăvi, cununa-ți pare/ coroana-ncinsăcare/ odată Doja o purta pe frunte.*[9] Autorul acumulează în același amestec greu o altă idee-soră: *Posac, amurgul strînge,/ pe brazi, gâleți de sânge/ paftale purpurii poartă podgoria/ și soarele se arată/ o roată-nsîngerată/ pe care ș-a-ndurat calvarul Horia.*[10] În strofa finală, ultimele versuri subliniază în chip fericit, contrastul cu trecutul, premizele tot mai mult traduse în viață ale definitivei dezrobiri moțești: *Se risipește zbuciumul/ cînd și-alungește buciumul/ chemarea prin bătrâna Țară-a Moților/ Hei, din acestă vatră/ nici țandără de piatră/ n-o să mai geamă sub carîmbul hoților.*[11] Poetul înrădăcinează istoria acelor vremuri în inima cititorului prin versurile: *Nu-n cărți de aur, groase, ci' n inimile noastre/ pecetluim acelor vremuri cronica.*[12]

Pastel moțesc este urmat de „Întîmplarea vînătorească” una din piesele de colecție ale volumului, unde poetul Al. Andrițoiu a reușit să elaboreze o poezie narativă deosebită în care interesul pentru faptele împrumutate realității merg mână în mână cu preocuparea pentru expresia lirică, îndrăzneață ce precizează din loc în loc, unul după altul, momentele deosebite ale dramei în desfășurare. Cu această împrejurare poetul realizează testimoniul unei sobrietăți impresionante și a unei limbi bine strunite. Porniți la o partidă de vânătoare boieri poposesc la o stână împreună cu o cu ceată de moți. Până să se frigă ,,clisa” în frigări *Gâtlejele domnești nu-și găseau pace/ ci gâlgiau, cu poftă, prin bărdace/ un vin bătrîn, spumos și-mbietor.*[13].Beat, boierul caută pricină hâitașului moț din preajmă, motivul: *fiindcă Niculaie nu și-a scos/ căciula pentru fața boierească/ și, fiindcă a îndrăznit să mai cârțească.*[14] Amenințarea și-o agrementează cu obișnuitele înfloriturі nemțești -*Crîteşti? Nojița ți-o smulg de sub genunchi numaidecît/ și-am s-o înod, strîngîndu-ți-o de gît.*[15]urmată de un sfârșit tragic *a strîns în palme pușca și a tras…*[16]. În contrast cu retorica de bețiv, faptele nesocotite sunt

[8]Revistă a uniunii scriitorilor din R.P.R., *STEAUA,* Cluj, 1954, anul V, (56), p.94.
[9] Al. Andrițoiu, *În Țara moților se face ziua,* Editura de stat pentru literatură și artă, 1953,p. 7
[10] Ibidem, p. 8.
[11] Ibidem, p. 9.
[12] Ibidem, p.7.
[13] Al. Andrițoiu, *În Țara moților se face ziua,* Editura de stat pentru literatură și artă, 1953, p. 10.
[14] Ibidem, p.11.
[15] Ibidem, p.11.
[16] Ibidem, p.11.

grăbite, iar *‚Hăitaşul Niculae a rămas/ bun pentru popi flămînzi de parastas.*[17] Adevăratele silogisme ale urii dă glas unei aprige retorsiuni a hăitaşilor printr-o cumplită şi răzbunătoare sentinţă prin graiul unui moţ. *-Alei, tu fiară slută, pîntecoasă/ şi bună numai de benchetuit!/ Urşi vrei să-mpuşti aice pe la noi?/ Dar urşii ţării noastre sunteţi voi/ boierii din bîrloage de palate,/ voi sugeţi mierea strînsă-n stup de gloate/ Ortacilor, schimbaţi vănării cursul/ şi să-l vînăm pe el, că el e ursul!*[18]Deznodămîntul cade ca un răsunet sarcastic pecetluind vâlva necugetată ce-a fost iscată *Ciomege lungi au şuierat, cerînd/ să-i cadă pe spinare, rînd pe rînd,/ pîn-ce boierul nostru a rămas/ bun pentru popi flămânzi de parastas*.[19]

Târgul de fete de pe muntele Găina se ţine în timpul verii, în luna iulie, unde familiile de moţi aveau prilejul să se mândrească, în faţa procesiunii cu minunatele lor fete şi cu mărfurile aduse la târg. Fetele şi zestrea erau disputate de feciorii care se opreau în prejma lor. Flăcăii care doreau să se însoare trebuiau să ajungă la o înţelegere cu părinţii fetelor, dacă nu erau nevoiţi să plece mai departe. Al. Andriţoiu în poemul *Târg de fete pe muntele Găina* îşi arată sarcasmul său care este direcţionat împotriva puternicilor trecutului, călăuzit de valorile caricaturale ce întărâtă cititorul să se amuze. Laitmotivul împovărător *Sunt fetele scoase la tîrg*[20]şi înfăţişarea boierului care şi-a pus ochii pe cea mai frumoasă fată de moţ,ca să-i deveni slujnică adjudecând-o ca pe o marfă, lăsându-l pe feciorul nevoiaş cu un regret şi cu mare durere, provenind parcă dintr-o lume atât de nedreaptă, unde nu-i loc pentru euforie celor asupriţi. Dacă feciorul avea mâinile legate şi nu a putut riposta, amintirea marilor căpetenii fac ca boierul să se ofilească şi să plece de la umbra gorunului la *gândul că în ţara lui Horia şi Iancu fărădelegile şi batjocura nu vor fi fără de sfârşit* [21].

Hazul şi sarcasmul autorului se îmbogăţesc cu noi nuanţe remarcabile în poeziile *Ciubărarul şi Prânz domnesc la Brad,* atunci când nu alunecă în amintita „dîrzenie” verbală şi capacitatea de ură a poetului este cheltuită împotriva duşmanilor de tot felul ai poporului.

Se poate deduce cu uşurinţă din toate acestea că întoarcerea spre trecut, este departe de a stârni întrânsul ispitele unui anume soi de idilism şi pitoresc turistic, întruchipându-se o întoarcere hotătâtă spre frământările reale ale vieţii, situând pe primul plan lupta de a vedea şi simţii în tot ce-l înconjoară, de la apusul soarelui din Zarand ce-i evocă supliciile lui Horea, până la priveliştea oferită de târgul de la Găina. Această viziune a luptei necurmate dusă de oamenii acelor locuri pentru a ieşi la lumină şi a învinge răul, constituie fără îndoială aportul cel mai pozitiv al poetului, asigurându-i o notă distinctivă. Bunăoară flăcăul din *Târg de fete pe muntele Găina* nu e nevoie să sosească din baladă, după cum nu e o modalitate plăcută de a oblige pe aurarii moţi din poezia *Cresc cruci, îngrozitoare cruci* ce-şi spun nemulţumirea prin glasul poetului folosind o terminologie nu prea potrivită, ba chiar retorică şi cavernoasă: *Reci coşciuge de calcar, […], ‚moţescul pas tresaltă, […], vă-mbăiaţi în perle,domi şi doamne.*[22]

O ideea interesantă ne sugerează *Vitrina neagră de la Cluj,* prevăzută cu un bogat asortiment de produse pentru uzul invalizilor de război o nouă ramură prosperă a comerţului capitalist. Toate acestea nu sunt numai subiecte şi intenţii vagi de poezie sunt nuclee gata constituite, unde uneori întâlnim chiar tonuri găsite în cadenţe întrupate. Cititorul poate îndrăgi naturaleţea şi spontaneitatea poetului, darul său de a da frâu liber celor mai felurite aspecte şi fapte din viaţă, de a nu-şi irosi resursele preţioase de care dispune într-o activitate versificativă bine elaborată.

Prima parte *Trecute vieţi din Ţara Moţilor* dă poetului prilejul de a face să trăiască în faţa ochilor cititorului imaginea dramatică a trecutului şi de a ciopli în cremenea unor figuri

[17] Ibidem,p.11.
[18] Ibidem, p. 11.
[19] Ibidem, p. 11.
[20] Ibidem, p. 20.
[21] Revistă a uniunii scriitorilor din R.P.R., *STEAUA*, Cluj, 1954, anul V, (56), p.95.
[22] Al. Andriţoiu, *În Ţara moţilor se face ziua,* Editura de stat pentru literatură şi artă, 1953,p.13-14

ce se ţin minte, chipul aspru şi neînfricat al urmaşilor Horiei. Acest ciclu prilejuieşte poetului putinţa de a-şi pune în valoare însuşirile de poet bălădesc.

Mai puţin reliefat, mai palid şi copleşit de retorică, poetul în cel de-al doilea ciclu de poeme *În Ţara Moţilor se face ziuă* nu se ridică la înălţimea primei părţi. Poetul *nu găseşte tonul deşi îl caută cu zel. Estetismul lui structural îl împiedică să scrie versuri agitatorice.*[23]. Intenţia de poezie şi pretextul au cam luat locul poeziei directe. Tonul oficios şi aerul de permanentă sărbătoare în care poetul învăluie realitatea vieţii cotidene, îl duc uneori la regretabile hiperbolizări din care a dispărut orice accent de autentificare *E Bălgradul chiot, e Bălgradul murmur/ e Bălgradul mare de flamuri de purpur* [24]. Figurile zugrăvite de poet sunt nişte chipuri palide fabricate în serie, în grup sau câte unul, badea Ieronim plugarul, minerul, ciubărarii, viitorul inginer, bătrânul şi copilul, femeia şi bărbatul fiind prinşi într-un singur moment solemn încât nu-i de mirare că poeziile seamănă una cu alta. Dispoziţia fericită a poetului se regăseşte în tonul just şi împrejurarea potrivită, unde umorul voios şi hazliu, nu sarcastic, are un cuvânt hotărâtor de spus concretizându-se în câteva poeme. Preocuparea mai slabă a poetului pentru înfăţişarea concretă a traiului de zi cu zi al oamenilor de atunci, ce s-au prefăcut peste noapte (de la un ciclu la altul) în simple noţiuni, în etichete generice ale unor categorii sociale ori profesionale. Acolo unde tonul general-idilic n-a invadat concretul observaţiei şi n-a stânjenit darul real al peotului de a pătrunde în sufletul oamenilor, reuşita e remarcabilă, chiar dacă pe un plan mai minor, lucru care este confirmat în destule versuri din al doilea ciclu de poeme, respirând un optimism sănătos, o sete nesfârşită de viaţă şi încredere tonică în temeliile unei vieţi noi. Dispoziţie fericită a poetului găseşte tonul just şi împrejurarea potrivită, unde umorul are un cuvânt hotătător de spus concretizat în câteva poeme: *La ce se gâdeşte un miner la băi, Târnacopul meşterului Hassan, Cîntec şi Vînătorul.*

În poemul *La ce se gâdeşte un miner la băi* sunt destul de rare momentele de adevăr liric care să vorbească de la sine. Dintre acestea, desprindem două versuri care reuşesc să exprime ceva din bună dispoziţie şi umorul bietului miner care vorbeşte prin glasul poetului *Ci-am venit să-mi stîmpăr, eu miner rumîn,/ boala mea bătrână, cutra de reumă…*[25] Nu este lipsită de interes, nici strofa cu un aer hazliu de reclamă făcută băilor Moneasa prin psihologia omului simplu care a fost tămăduit, pus pe glumă:.*Băi de la Moneasa,minunat izvor/ de tămăduire şi hodină bună,/ dau în şandramaua bolii cu-n picior/ şi mă-ntorc la muncă, fără de reumă.*[26]

Tîrnăcopul meşterului Hassan este însăşi imaginea imensului şantier, care e patria, imagine care ar putea să pară idilică dacă vestigiile trecutului nu ar apărea din loc în loc avertizând cititorul asupra a ceea ce aveau de făcut. *Mai sânt, mai sânt destule de magherniţi de pământ,/ parcă nu s căşi la oameni, ci hrube de mormânt/ şi-s căţărate n dealuri ori năduşite n gropi,/ dar are el zidarul Hassan un târnacop.*[27] Pe-un astfel de şantier ca acela al meşterului Hassan, măsurătorile se conturează unei norme de mult statornicite, mai strict decât orice proiect ingineresc e tiparul visului, visat în trecut de generaţii întregi de luptători pentru o viaţă mai bună. *Dincolo de pistrişuri şi lemne frânte n două./ cu ochii-i negri cum creşte casă nouă,/ căci piatră potriveşte şi tencuieli întinde/ pe-a viselor tipare ştiute dinainte.*[28]

Viaţa aspră de la munte şi izolarea muntenilor de cei din vale a făcut ca moţii din Apuseni să păstreze intacte aspecte ale gândirii mistice şi superstiţioase şi o bună parte din tradiţiile lor. Printre sărbătorile cele mai importante în decursul vieţii unui moţ este şi nunta

[23] Aurel Sasu,*Dictionarul biographic al literaturii române(A-L), Editura Paralela 45, p.801*
[24] Al. Andriţoiu, *În Ţara moţilor se face ziua,* Editura de stat pentru literatură şi artă, 1953, p.62
[25]Ibidem, p.55.
[26]Ibidem, p.55.
[27] Ibidem, p. 68.
[28] Ibidem,p. 68.

care relevă cel mai bine încărcătura spirituală tradiţională care dăinuie pe aceste meleaguri. Această sărbătoare apare și-n poezia *Cîntec* unde autorul ne împărtășește mișcarea și voioșia orațiilor de nuntă cu specificul moțesc-tulnicul *Dați în tulnic vești că vinu-i bun/ și mireasa noastră-i dichisită,/ și după un obicei străbun/ s-o jucăm colea într'o ˈnvîrtită.*[29]

Dorința pentru un trai prosper este înfățișată în ultimul ciclu de poeme numit *Tinereţe* în care poeziile sunt scrise în cinstea „Festivalului"pentu clasa luptătoare având un cuprins eterogen. Autorul scoate în relief frica oamenilor de vremurile apuse *Să nu se ˈntoarcă viața de-altă data,/ și-ar da, în focul luptelor, chiar viața*! [30], punându-și speranțele în partidul care le-a oferit o viață noua și prosperă pentru ei și copii lor. *Prind tării, în fruntea lor când e Dej conducător,/ nu ni-i teamă de primejde,/ în Partid avem nădejde*.[31] Prosperitatea pe care țara o are prin efortul clasei muncitoare este redată prin glasul romământului: *Tare, mare crește spicul într'al pustiei lan.*[32].Dragostea față de eroii neamului pentru prosperitatea țării este bine înrădăcinată în sufletul poetului îndemnându-i pe cititori să nu-și uite niciodată eroii *Nu ˈn pietre funerare-i scriem noi/ cu dalta nemuriri, pe eroi./Ci ca într'o vioară purpurie/ în inimi îi purtăm pentru vecie!* [33].

Textele minuţios şi fin lucrate, purificate de orice dramatism al comunicării, îl delectează, dar îl şi fac să simtă o nostalgie a imperfecţiunii pe cititor. Poezia se cuvine să fie trecută în creația prețioasă a literaturii române *reliefând un loc liric deosebit, unde creația provine din felul în care poetul împletește clasicul cu un tipar constructiv, modern, plin de ingeniozitate.*[34] Petru Poantă constată că poetul Al. Andrițoiu nu a pus probleme deosebite criticii, fiind repede calificat și acceptat, iar volumul de poezie *În Țara Moților se face ziuă* îl propune pentru critica timpului *ca un poet patetic și declarativ, limpid și corect.* [35]

BIBLIOGRAPHY

1. Andrițoiu, Alexandru, *În Țara moților se face ziua,* Editura de stat pentru literatură și artă, 1953.
2. Bălan, Ion, Dodu, *Delimitări critice*, București, Editura pentru Literatură, 1964,
3. Felea, Victor, *Secțiuni,* București , Editura Cartea Românească, 1974,
4. Georgescu, Paul, *Păreri literare,* București, Editura pentru Literatură, 1964.
5. Grigurcu, Gheorghe, *Teritoriu liric*, București, Editura Eminescu, 1972.
6. Gogi, Aureliu, *Geneza și structura poeziei românești în secolul XX* București, Editura 100+1 GRAMAR, 2001.
7. Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea,* București, Editura Fundației Culturale Române,2000.
8. Păunescu, Adrian, *Un mare poet sfidat: Alexandru Andrițoiu,*în Familia, seria aV-a, 1999, anul 35, nr. 10.
9. Popa, Viorica, *Limbajul poetic în opera lui Al. Andrițoiu,* Oradea, Editura Aureo, 2014.
10. Poantă, Petru, *Modalități lirice contemporane,* Cluj, Editura Dacia, 1973.
11. Revistă a uniunii scriitorilor din R.P.R., *STEAUA,* Cluj, 1954, anul V, (56) .

[29] Ibidem, p. 85.
[30] Ibidem, p. 95.
[31] Ibidem, p. 104.
[32] Ibidem, p. 107.
[33]Al. Andrițoiu, *În Țara moților se face ziua,* Editura de stat pentru literatură și artă, 1953 p. 116
[34] Viorica Popa, *Limbajul poetic în opera lui Al. Andrițoiu,* Oradea, Editura Aureo, 2014, p.174
[35] Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane,* Cluj, Editura Dacia, 1973, p.63-64

12. Sasu, Aurel, *Al. Andriţoiu, Dictionarul biografic al literaturii române(A-L), Editura Paralela 45*.
13. Simion, Eugen, *Scriitori română de azi, IV,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.
14. Simion, Eugen, *Orientări în literatură comtemporană,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965.
15. Taşcu, Valentin, *Poezia Poeziei de mâine,* Iaşi, Editura Junimea, 1985.

THE ORIENTAL STORIES OF MIHAIL SADOVEANU: A CEREMONIAL OF (RE)WRITING AND FILIATION

Simona Zaharia
PhD Student, "Al Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The familiar verve of the Romanian author Mihail Sadoveanu doesn't disregard the oriental stories. This study concerns the (re)writing of "Istoria Sindipei " in "Divanul persian" as a manifestation of culture, which reveals not only a revival of a certain meaning, but also the revelation of a genuine oriental masterpiece.

Keywords: Mihail Sadoveanu, Divanul persian (1940), oriental story, filiation, (re)writing

(Re)scrierea sadoveniană s-a manifestat de timpuriu, iar marea capodoperă a epicii orientale sadoveniene, *Divanul persian,* are corespondențe prin intermediul secvențelor narative, personajelor, situațiilor conflictuale, cu *Povestirea despre Sindipa filosoful și discipolul său.* Cea din urmă, *Povestea despre Sindipa filosoful și discipolul său,* este una dintre cărțile populare dintre cele mai vechi, fiind introdusă alături de *Halima* și *Arhirie și Anadan,* în categoria cărților anonime cu caracter religios și superstițios al tărâmului cultural asiatic. S-a admis faptul că versiunea cea mai apropiată de prototipul pierdut este cea greacă, păstrată în manuscris în Biblioteca sinodală din Moscova de către Mihail Andreopolos, urmată de cea spaniolă, după o variantă originală, în 1253, datorită lui Don Fadrique, vărul regelui Alfons cel Înțelept. În privința descrierii propriu-zise a celui mai vechi text al uneia dintre cele mai răspândite cărți populare cunoscute în literatura noastră veche, se cunoaște faptul că „ se află între filele (…) ale unui manuscris miscelaneu copiat între 1693-1703 și păstrat la Bibloteca Academiei Române sub cota ms. rom. 1436. Manuscrisul provine din biblioteca episcopului Dionisie al Buzăului și conține numeroase sublinieri de cuvinte și expresii executate cu creion cărămiziu de căpitanul Constantin Olăreanu, căruia îi aparținuse inițial miscelaneul"[1]. Asupra textului propriu-zis trebuie menționate anumite opinii, cum ar fi cea a lui M. Gaster, cel care considera în opera sa *Literatura populară română,* că realizarea traducerii românești a *Sindipei* are la bază o tipăritură grecească cu proveniență venețiană în 1744, dar și că cel mai vechi manuscris românesc datează din 1799. Însă afirmațiile lui Gaster s-au dovedit a fi neverosimile, dat fiind faptul că exista un manuscris copiat de Costea Dascălul în 1703. Nicolae Iorga indică prima tipăritură românească, apărută la Sibiu, în 1802, ca mai apoi, Nicolae Cartojan să ofere prin cel mai amplu studiu cu privire la *Istoria Sindipei.* Acesta susține originea indiană a textului, dar și că versiunea grecească a fost introdusă în literaturile slave și noi, menționând că această carte circula pe teritoriul românesc înainte de 1744, momentul tipării versiunii grecești. Astfel, a urmat o altă suită de întrebări cu privire la cea mai veche versiune românească manuscrise ce ajunse pe teritoriul nostru, fie era vorba de o copie, fie de un original. Cei care optează pentru formula „copiei" vor fi: Ștefan Ciobanu, I. D. Lăudat, V. Olteanu, N. Cartojan, D. Simonescu, M. Anghelescu, propunând diverse explicații, printre care și faptul că „tradiția literară a romanului *Sindipa* este extrem de bogată în țara noastră. Numai la Biblioteca Academiei Române din București se păstrează circa 30 de manuscrise românești, 17 dintre ele fiind anterioare tipăriturii de la Sibiu din 1802"[2]. Cu

[1] *Cele mai vechi cărți populare în literatura română,* coordonatori: Ion Gheție și Alexandru Mareș, vol. I, Academia Română- Insititul de Lingvistică *Iorgu Iordan, Sindipa,* Text stabilit, studiu lingvistic și filologic, glosar de Magdalena Popescu, Editura Minerva, București, 1996, p. 222.
[2] *Ibidem,* p. 235-236.

privire la (re)scrierea sadoveniană, Constantin Ciopraga motivează alegerea scriitorului român prin intermediul provenienței acestor povestiri orientale, stabilind că „întâmplările din *Divanul sadovenian* vin dintr-un trecut îmbibat de parabole, orientalii fiind în sesnul experienței de viață bătrâni, capabili deci de sinteze și generalizări(…), limbajul concret se diafanizează, pasiunile lasă loc lunecării mătăsoase, amărăciunii i se substituie ironia. Din pilde se cristalizează, în cele din urmp, esențe, adică aforisme și sentințe(…).”[3].

I. Creația orientală și creația sadoveniană

Compararea textului cunoscut în Occident și sub numele de *Cei șapte înțelepți* și a textului sadovenian, *Divanul persian,* operă contemporană cu *Deșertul tătarilor* a lui Dino Buzatti, n-a suscitat interesul unui număr numeros de comentatori. Și, anticipându-se, dat fiind faptul că nu există unu studiu laborios, deosebirile găsite de aceștia pot fi catalogate ca fiind nesemnificative. Ceea ce oferă după o primă lectură în paralel a celor două texte, este tocmai modernizarea limbii, adică sadovenizarea ei, conservându-se povestirile, personajele, dar cu câteva nuanțări, ce constau fie în individualizarea acestora prin nume, fie prin introducerea unor pasaje descriptive cu referirre directă spre personaje, precum și întreaga tramă. Diferențierea celor două creații constă tocmai în faptul că la Sadoveanu personajele sale trăiesc prin limbajul, mai precis, prin verva pe care el însuși le-o transmite în mod constant în artere, realizând, după cum precizează Ion Vlad, o refacere a acelui univers al lumiii medievale din romanul popular printr-o „dimensiunea etică și filosofică a cărții devenită prin actul creator al prozatorului o *Carte de înțelepciune.*”[4] sau prin schimbare de sens, justificarea viabilă propusă de Nicolae Manolescu, „*Divanul persian* nu e, să conchidem, o prelucrare sau o adaptare a *Sindipii,* ci o transcriere: ceea ce schimbă Sadoveanu nu e litera (textul), ci sensul. Ca și Pierre Ménard transcriind cuvânt cu cuvânt *Don Qoijote* și ajungând la o altă carte, *Divanul persian,* transcrie *Sindipa,* dar e o altă carte decât *Sindipa.* Încă de la temă: N. Cartojan vede în *Sindipa* „un ciclu de snoave, cele mai multe mucalite, menite să scoată în relief viclenia, nestatornica și necredința femeilor”; tema în *Divanul persian* este alta și anume *tema literaturii :* o povestire filosofică prin care se ilustrează mecanismul Povestirii.”[5].

II. Istoria și divanul

La un prim nivel al analizei comparative celor două creații, sub denumirea căreia cele două au circulat în rândul cititorilor comuni și specialiștilor, se remarcă două *etichete,* pentru cartea popolară cea de *istorie* și pentru opera sadoveniană cea de *divan.* Dacă pentru creatorul anonim, *istoria* nu este decât o evadare din cotidian ale cărei învățături trebuie înțelese și reținute de individ, pentru Sadoveanu această *istorie* se metamorfozează în *divan.* Dat fiind faptul că primul impediment îl naște pe al doilea, iar cel de-al doilea dă naștere altuia, introducându-se un veritabil circuit-labirint, respectiv, alegerea primei soții de către împărat, necesitatea unui urmaș, moartea primei soții, neputința alegerii doar a unei singure soții, ci a șapte, dorința arzătoare ca singurul moștenitor să acapareze întreaga învățătură, întrega filozofie ș.a.m.d., se impune, astfel, pentru parcugerea corectă a circuitului-labirint, prin angajarea în firul epic a unor persoane autorizate: filosofi, dascăli, înțelepți, filosofi-sfetnici, cititori în stele, aceștia venințând în fața împăratului, fie pe rând, *istorie,* fie mai mulți și fiind și asistați de un public, *divan.* Deci, *istoria* se metamorfozează în *divan.* Practicat și la noi, dar a cărui proveniență este asiatică, divanul presupune ca cel care deține puterea să convoace acea instanță judecătorească-administrativă, pentru cercetarea unui fapt și stabilirea unei hotărâri. În *Istoria Sindipei,* cei șapte înțelepți decid să meargă într-o anumită ordine, și

[3]Constantin Ciopraga, *Mihail. Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare,* Editura Eminescu, București, 1981, p.275.
[4] Ion Vlad, *op. cit*, Cluj-Napoca, 1981,p. 112.
[5] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 228.

individual, pentru a vorbi cu împăratul. În schimb, în *Divanul persian*, asistăm la o participare colectivă a filosofilor, aceştia luând doar individual cuvântul, existând un ceremonial al povestirii, prin participarea activă a fiecăruia. Transcenderea dintr-un cuvânt, într-o pocitanie, într-o pildă, în *istorie* sau în *divan* dintr-o istorisire, într-o întâmplare, într-o povestire, nu mai este vizibilă demarcaţia dintre *istorie* şi *divan*, cei doi creatori îndeplinindu-şi scopul, acela de a introduce cititorul într-un alt tărâm presărat cu minciuni frumoase şi folositoare. Prin necesitatea înfăţişării lui Ferid în faţa tatălui său, întreaga întâmplare se metamorfozează în *istorie*, iar mai apoi, prin *istoria* lui Şatun de a afla adevărul cu privire la tăcerea fiului său vitreg, Ferid, este introdusă o altă *istorie*, o *istorie* în *istorie*, cea a divanului. Prin raportarea celor două texte la cel de-al doilea nivel, comparând prima tipăritură românească a textului, varianta sibiană invocată de Nicolae Iorga şi opera sadoveniană, se identifică o structură cu elemente de paratext, total diferită, iar mai apoi alte elemente ce ţin de un studiu mult mai profund. Astfel, *cuvântul*, *pocitania*, *arătarea* se opun *epilogului* (*Înainte cuvântare*), *capitolului* şi *încheierii* din *Divanul persian*, ba mai mult, aici titlurile capitolelor anunţă ce ar fi de povestit, realizându-se prin alipirea lor un rezumat. În privinţa acestor elemente de paratext, în *Istoria Sindipei*, nu există o delimitare clară a textului, prin fragmentarea lui în capitole şi menţionarea acestora, ci doar câteva subtitluri care parcă nu doresc să fragmenteze firul epic ce se întreaptă spre acea obsesie de găsirea şi stabilirea adevărului de către colectivul de filosofi. Fiecare înfăţişare a filosofului, prin care se încearcă cele afirmate anterior apare sub denumirea de *Arătarea şi pocitaniia a marelui filosof* sau de *Cuvântul filosofului*, punând într-o ipostază nu tocmai favorabilă cele ce se doresc a fi enunţate de către soţia împăratului, sub titulatura de *Pilda muierei ce au spus către împăratul* sau *Iar au mers ţiitoarea la împăratul*, mult mai clar, *Cuvântul a otrăvitei şi fapta a muierei spurcate, ţiitoarea împăratului.* Deci, se încearcă stabilirea unui oarecare raport asupra veridicităţii „dovezilor" celor două grupuri, împăratul Chira, fiind mult mai uşor de influenţat de către filozofi, fapt marcat încă prin aceste mici subtitluri. Ei sunt cei care prin *cuvânt* şi *pocitanie* propun într-un mod obsedant, căutarea adevărului. În cazul acesta, spusele soţiei nu ar reprezenta decât o potenţare a forţei de convingere a filosofilor, ele având şi o pondere din punct de vedere cantitativ mult mai mică, dar şi din punct de vedere argumentativ, o veridicitate scăzută, cel mai probabil stimulând doar un început de îndoială asupra împăratului. Într-un alt registru intrăm prin observarea structurii şi a elementelor de paratext în opera lui Sadoveanu, *Divanul persian.* Structurat după cum s-a afirmat şi anterior, în douăzeci şi unu de capitole, flancate de un prolog, *Înainte cuvântare* şi un epilog, *Încheiere*, capitolele produc pe lângă rezumarea textului, fapt ce poate fi dovedit printr-o simplă enumerare a acestora şi o oarecare îndoială asupra stabilirii adevărului, împăratului, parcă îi place să se joace, sau mai degrabă să participe la acea confruntare dintre filosofi şi frumoasa Şatun, aceştia încercând să-l atragă, fiecare de partea sa. Se realizează o distanţare de obsesia adevărului din *Istoria Sindipei*, prin faptul că Sadoveanu acordă celor două grupuri egalitate, suprimându-se obsesia adevărului şi constatându-se o incertitudine asupra acestuia, o incertitudine asupra însăşi valabilităţii adevărului. Prin menţionarea celor douăzeci de capitole ale *Divanulu persian*, (*Începutul, despre ţara Persiei şi Kira împărat şi cum i s-a născut lui Kira împărat cocon.* ; *Cum i-a ales împăratul dascăl fiului său prea iubit Ferid* ; *Cum a învăţat Ferid şi ce-a iscodit Sindipa; pe urmă ce-au iscodit Şatun şi filosofii* ; *Istoria lui Nuşvrevan filosof, întâi sfetnic al împărăţiei, despre urma leului şi despre neguţător, muiere şi papagal* ; *Ce au istorisit Şatun şi Aban filosof şi altă întâmplare, cu muiere şi trei bărbaţi*; *Când zânele pădurii au poftit să cunoască pe un fecior de împărat.* ; *Când zânele pădurii au poftit să cunoască pe un fecior de împărat.* ; *Aici Lidra filosoful spune ceva despre o întâmplare a lui Bârliban grădinarul.* ; *Aici se arată ce lucra Şatun, cum şi povestea ei cu slujnica sa, ce fusese grădinar.* ; *Istorisirea lui Urga filosof cu feciorul împărătesc cel prea gras şi alta cu căţeluşa babei.* ; *Când a fost vânătoare împărătească şi baba chioară adună*

buruieni pentru frumoasa Șatun ; *Ce spune Cos filosoul despre Coadă-scurtă și povestea lui despre corbii înțelepți de la Vavilon.* ; *Altă istorisire minunată a prea frumoasei cu un hoț care a călărit un leu* ; *Frumoasa-frumoaselor și credincioasa-credincioaselor* ; *Când a voit prea frumoasa Șatun să ardă de vie* ; *Aici Mitrida filosoful spune întâmplarea iscusitului care scrisese toate vicleniile muierilor* ; *Când s-a arătat pe cer crai-nou și s-a deslegat lui șahzadé graiul* ; *Unde se mai vede mai ales bună prietenie între Sindipa și ucenicul său* ; *Ferid spune istoria cu șaperle și altă istorisire cu trei neguțători și o văduvă* ; *Altă istorisire cu un neguțător care s-a dus să vândă santal la Basora.* ; *Vulpea frumoasei Șatun la divan, și istorisirea Sindipei filosof cu vătaful de hoți* ; *Istorisirea dascălului Sindipa cu înțeleptul de la Damasc, după care urmează sfârșitul întâmplărilor*) se poate propune și existența unei competiții, dar și a unui ritual de povestiri, dintr-o povestire se intră într-o altă povestire, iar aceasta se prelungește la rândul ei spre o alta, marcându-se astfel acel ceremonial al povestirii propus chiar de opera debutului, volumul *Povestirilor*, divanul sadovenian fiind considerat o operă de extracție decameronică, iar începând cu cel de-al patrulea capitol al cărții, se poate afirma că se deschide seria alternată de povestiri. Un alt element nou propus de Sadoveanu este înglobat tocmai prin apariția unui epilog *Înainte cuvântare* și a unui prolog, *Încheiere*, ce merită o discuție mult mai detaliată. Prin intermediul acestui prolog, *Înainte cuvântare*, Sadoveanu afirmă literalmente că la baza textului său este „ un alt text, o altă scriere, o altă literă; prima aventură pe care Sadoveanu o istorisește acum este chiar aventura acestui text originar; în locul călătoriei, vânătorii sau pescuitului, al vieții, cartea însăși devine agentul fanteziei”[6] : „Iată însă că, datorită unor foi de învălit marfa ale neguțătorului meu de cafea Hogea Becîr și unui prietin pripășit de mult în Moldova, de neamul său din Persia, am descoperit versiunea cea mai bună a acestei povestiri.”[7]. Deci, sursa cărții lui Sadoveanu constă tocmai într-un manuscris ce învelea bunurile lui Hogea Becîr, producându-se astfel și răspândirea lui, viața lui Ferid fiind lecturată timp de mai multe secole sub diverse tipuri. Tot într-un manuscris s-ar afla și la originea unei alte opere sadoveniene, *Creanga de aur*, respectiv manuscrisul profesorului Stamatin. Pe premisa manolesciană se construiește afirmația lui Ion Vlad cu privire la importanța aceste *Înainte cuvântare*, stabilind raportul dintre textul sursă și textul sadovenianã, „un nou text a luat naștere și acceptăm jocul prozatorului, asemănător celui practicat de povestitorul Renașterii europene, atunci când, foarte serios și erudit, amintește într-o „Înainte cuvântare” vechimea textului lui *Sindipa* (…) scriitorul își asumă condiția de cititor decis să-și revendice opera („divanul filosofic”) în versiunea ei cea mai fidelă („cea mai bunp a acestei povestiri”), pentru a re-scrie textul în virtutea dreptului legitim al povestitorului de a oferi în schimb o creație destinată timpului său, semnificațiilor acestuia.”[8]. În privința epilogului, destul de ambiguu, se produce și o începețoșare a finalului povestirii: „S-a sculat în vremurile mai dincoace un învățat mai iscusit decât toți: toată lumea știe că e vorba de Musa-ben-Omer Cârnul. << În fiecare adevăr, zice el, se află o poveste; și în fiecare poveste, un adevăr. Se poate pune temei pe ce s-a scris; dar se poate pune temei și pe ce nu s-a scris. Despre tot neamul meu se trage din mișeii persieni nu s-a scris niciodată nimic, și cu toate acestea strămoșii mei au fost, deoarece sunt eu. Adevărate sunt stihurile sus pomenite, de vreme ce se află scrise. Adevărat este că Fred nu se află scris în șiragul împăraților Persiei; dar nu se poate dovedi că Fred n-ar fi fost.”[9]. Acest fapt se datorează unui amestec al adevărului și al supozițiilor, după cum bine a remarcat N. Manolescu : „Orice lectură umflă povestea, este o trecere a textului de la singular la plural, de

[6] N. Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărți*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1976, p. 57.
[7] Mihail Sadoveanu, *Divanul persia. Soarele în baltă sau aventurile șahului. Poveștile de la Bradu Strâmb. Fantazii răsăritene*, Editura Minerva, București, 1971, p.8.
[8] Ion Vlad, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981,p. 134-135.
[9] Mihail Sadoveanu, *Divanul persian. Soarele în baltă sau aventurile șahului. Poveștile de la Bradu Strâmb. Fantezii răsăritene*, Editura Minerva, București, 1971, p.140.

la finitul unei soluţii la infinitul unei interogaţii. Ca şi viaţa, textul e infinit: a citi e totdeauna cu a întreba această infinitate fără însă a aştepta un răspuns. Sadoveanu ştie acest lucru şi-l exprimă în felul lui în epilogul *Divanului* (…)Ceea ce înseamnă că nu există de fapt, nicio încheiere adevărată a poveştii: în punctul ei de sosire se găseşte un alt text, simetric faţă de cel iniţial, prin care sensurile ei trec mai departe, ca într-o ştafetă de cuvinte. Înaintea oricărei cărţi se află o carte: la sfârşitul oricărei cărţi, tot o carte."[10].

III. Obsesia adevărului oriental și înțelepciunea din creația sadoveniană

În cadrul celui de-al doilea nivel al analizei, după cum s-a menționat anterior există și alte elemente, nu de ordin structural, ci de un ordin mult mai profund, aflat în sensul substanței epice a *Istoriei Sindipei* și a *Divanului persian* prin existența unor dihotomii propuse de cele două texte printr-un studiu profund al acestora: întrecerea filosofilor din *istorie* și jocul împăratului privind decizia din *divan*; obsesia adevărului ce se opune oarecum burlescului, pitorescului, didacticismului și înțelepciunii din creația sadoveniană, schematismul primului text în comparație cu opera lui Sadoveanu, în privința personajelor individualizate prin nume, prin elemente de portret, dar și existența limbajului paremiologic. Prin intermediul primei dihotomii, întrecerea filosofilor din *Istoria Sindipei* și jocul de-a pacea sau de-a războiul al împăratului din *Divanul persian*, se realizează instaurarea unor concepte cu privire la esența mesajului firului epic. Filozofii dețin prin competiția povestirilor, pildelor, snoavelor, fabulelor, pățaniilor, întregul univers în primul text, față de al doilea, textul sadovenian, unde împăratul este cel care prin a sa delectare datorată poveștile filosofilor și ale soției sale, propune un joc continuu, fie al păcii, fie al războiului, și nu doar o ieșire din cotidian. Obsesia adevărului se opune burlescului, pitorescului, didacticismului și înțelepciunii din creația sadoveniană, fiind a doua dicotomie. Fapt menționat anterior, puterea este deținută de către filosofi, aceștia fiind cei care instaurează un întreg traseu al adevărului, care ajunge să fie o obsesie, adevărul fiind tratat în celălalt text sub semnul dubiului. În *Divanul persian* apar două coordonate diferite față de acea idee fixă a filosofilor *istoriei*, cea a educație și cea a înțelepciunii. Cele două chei, educația și înțelepciunea surprind o schimbare, doar dacă sunt raportate la operele lui Sadoveanu, anterioare acesteia. Educația, primordială în *Divanul persian*, este oferită drept ca model, scriitorul nu dorește impunerea acesteia în mod mijlocit, „Pedagogia seamănă în felul acesta cu o morală și cu o filozofie: ultimele opere conțin, pe lângă imaginea vieții, paradigama ei. Această finală utopie umanistă ne dezvăluie contradicția prin care a evoluat literatura lui S.: cântăreț al vieții simple, primitive, al naturii din povestirile de început, devine la bătrânețe filosoful posesor al unui model abstract și general al lumii."[11]. trebuie reafirmat că există o adevărată tradiție a literaturii didacticiste pe tărâmul românesc, „Literatura didacticistă este reprezentată în secolul al XVI-lea și începutul celui de-a XVII-lea, în afară de *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie,* (…) prin două texte: unul venit din Egiptul elenistc prin vechiul Bizanț: *Fisiologul,* altul venit din literatura Italiei medievale: *Fiore di virtù*."[12].

Divanul, se știe, este acel spațiu sacru al unor valori, înțelepciune, echilibru, judecată justă. Totul se concentrează în jurul înțelepciunii, dorindu-se, astfel, impunearea unor valori mult mai puternice decât cele ale unei puteri și ale unei nedreptăți, „Cartea lui Mihail Sadoveanu e închinată nu numai poeticii unei forme literare supreme, care realizează condiția absolută a relatării și a reprezentării, ci și demersul permanet al ființei spre cunoștere și spre afirmarea valorilor spirituale, valori mai puternice decât acelea ale forței și ale injustiției. Semnele povestirii sunt și ale înțelepciunii transmise prin parabole, afirmând valoarea acestei

[10] N. Manolescu, *op.cit.*, p. 57-58.
[11] *Scriitori români,* Coordonare și revizie științifică Mircea Zaciu în colaborare cu M. Papahagi și A. Sasu, Editura Enciclopedică și Științifică, București, 1978, p.412.
[12] N. Cartojan, *op.cit.*, p.123.

structuri literare atât de intim legate de condiția omului și de istoria sa reală."[13]. O altă opoziție se constituie prin schematismul *Istoriei Sindipei,* text mult mai rigid și sec, față de *Divanul persian*, care introduce o individualizare a personajelor, a vorbirii colorate, ample secvențe epice fiind rescrise și dezvoltate, precum și un sistem de semne și convenții. Împăratul variantei sadoveniene nu este supus, ci el coordonează întregul itinerariu, amator de povești, iar soția acestuia este un simbol al vicelniei, nu trebuie uitat faptul că ea este una dintre cele șapte soții, dar nu una oarecare, ea fiind „cea mai iubită soție a sa, dintre cele șapte soți pe care le stăpânea (…) era cea mai frumoasă muiere a împărăției persienești; deși era tânără, se afla bine împlinită, după gustul împăraților vechi. Purta feregea de mătasă de culoarea macului sălbatic. Cum cântase un poet al timpului, gura ei părea rodie coaptă, ochii ei erau pui de lăstun; pielea ei lucea ca un ban nou"[14] , dar și cea care dorește să rupă tăcerea lui Ferid ispitindu-l. Prin urmare, Șatun nu intră în categoria tipologiei feminine ale debutului lui Sadoveanu, femei delicată devotată casnic, cu spiritul sacrificiului, cu o tinerețe candidă, ci ea este cea care înfruntă puterea împăratului și înțelepciunea filozofilor. Șatun este aidoma Roxelanei din *Fantezii Răsăritene,* „Ea învinge, prin viclenie, pe împărat, adică *Puterea* (…) obține, prin viclenie, o victorie pe care cetăți întregi n-au obținut-o. S-a spus că celui mai puternic nu i se poate pune împotrivă decât cel viclean… S-ar putea adăuga că nu numai forței ci și înțelepciunii nu i se poate opune decât viclenia, după ce aflăm, în același *Divan persian* că Șatun ține piept cu succes celor șapte filozofi. Viclenia poate, deci, intra în competiție cu Puterea și cu Înțelepciunea. Poate să le înfrângă."[15]. Filosoful, apostol al adevărului, este reprezentat ca fiind o singură individualitate, rigidă și fixă atât prin vorbire, cât și prin comportament în *Istoria Sindipei,* cu toate că prin prezența scenică sunt șapte la număr, cifră întrebuințată cu intenție în textul clasic. De cealaltă parte, în *Divanul persian,* filosofii sunt individualizați, prin elemente de portret, uneori, ironizați și parodiați: Nușrevan, „cel mai greu și mai mare dintre toți filosofii"[16] , Alban este cel mai firav dintre filosof, dar cu o vervă specifică sadoveniană, povestind șase zile din săptămână, un alt filosof este Lidra, un împătimit a vinului, „și i se rumenea nasul în fiecare zi de la al doilea ceas al dimineții"[17], Urga aparținea neamului mongol, Cos este cel mai tânăr, însă un bun cunoscător al vicleniei femeilor, al șaselea filosof, Ofron, cunoscut de întreaga împărăție din cauza surzenie, iar ultimul filosof, Mitrida nu se bucura de încrederea celorlați, „uscat, părea bolnav și fără putere. Nușrevan acea slabă încredere în destoinicia lui. Însuși împăratul s-a uitat la el pieziș"[18] fiind chiar ironizat și intra în polemici ca și Ofron cu ceilalți filosofi.

IV. Sistemul de convenții și de semne

Cei șapte filozofi, cele șapte soții, cele șapte zile al tăcerii lui Ferid, cele douăzeci și una de istorioare, reprezentând un multiplu de-al lui șapte, propun un sistem de convenții și de semne. Șapte este cifra care corespunde celor șapte zile ale săptămânii, celor șapte trepte cerești, celor șapte planete, indicând sensul unei permutăriri produse la finalul unui ciclu, dar și al unei înnoiri pozitive. Dacă ar fi să raportăm acest număr basmelor și legendelor, „ar exprima cele șapte stări ale materiei, cele șapte trepte ale conștiinței, cele șapte etape ale evoluției: *conștiința corpului fizic: dorințe împlinite în modul elementar și brutal* – împăratul care dorește care dorește ca al său fiu să dobândească cunoașterea totală, cât și înțelepciunea - ; *conștiința emoției: pulsiunilor li se adaugă sentimentele și imaginația* –perioada de instruire a lui Ferid în casa în chilia lui Sindipa -; *conștiința inteligenței: subiectul clasifică,*

[13] Ion Vlad, *op.cit,*, p. 143.
[14] Mihail Sadoveanu, *Divanul persian. Soarele în baltă sau aventurile șahului. Poveștile de la Bradu Strâmb. Fantezii răsăritene*, Editura Minerva, București, 1971, p. 25.
[15] Pompiliu Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Editura Eminescu, București, 1976, p.75.
[16] Mihail Sadoveanu, *Divanul persian, op.cit.*, p. 10.
[17] *Ibidem*, p. 29.
[18] *Ibidem.*, p. 86.

ordonează, raționează – pildele filozofilor îl introduc pe împăratul Kira într-un univers al rațiunii - ; *conștiința intuiției: încep să fie percepute relațiile cu inconștientul* – istoriile lui Șatun produc bulversarea împăratului - ; *conștiința spiritualității: desăvârșirea de viața materială* – Ferid dobândește înțelepciunea - ; *conștiința vieții, care îndreaptă activitatea înspre viața veșnică și mântuire*"[19] – părăsirea de către Ferid împărăției, a tronului acesteia, a tuturor elementelor de ordin material, pentru a-l urma pe Sindipa – . În privința altui tip de conveție, se poate remarca o diafazare a limbajului concret în *Divanul persian,* remarcată atât de Constantin Ciopraga, cât și de Ovid S. Crohmăniceanu. Acest fenomen se produce tocmai, din pricina întâmplărilor din texte, ele avându-și proveniența într-un timp „sufocat" de parabole, pilde orientalilor ajunși la bătrânețe, sunt capabili să gerenereze sinteze și generalizări ale experiențe vieții. Sadoveanu, „un cunoscător al individului şi al colectivităţii, al grupurilor arhaice şi al societăţii moderne, un epic total obiectiv şi un introspective fin, un înţelept oriental, vorbind în pilde, şi un critic al ordinii sociale nedrepte."[20], introduce după cum afirmă Constantin Ciopraga, un limbaj concret ce se diafanizează, „ pasiunile lasă loc lunecării mătăsoase, amărăciunii i se substituie ironia. Din pilde se cristalizează, în cele din urmp, esențe, adică aforisme și sentințe"[21]. Astfel că prin limbajul paremiologic „întărește scepticismul viziunii asupra lumii, proverbele fiind roadele experienței și corijării de către ea a comportărilor ideale (…) „Bine este să nu, se joace gătejele cu focul". „La vorba blândă iese chiar şi şarpele din pământ". „Cine vrea să ibă paine pe masă, trebuie să doarmă puţin". „Cateodată dreptatea se acoperă de minciună". „Bine i-a priit să fie înţelept ; mai puţin bine, să fie sărac". „Omul sub destin, ca rima sub pietre". „Degeaba dai săpun harapului şi sfat curtenilor". „Dacă împăratul ridică sabia, ce poate face filozoful ?" - sunt toate concluzii pline de adâncul septicism al activităţii omeneşti practice, supuse legilor realului."[22].

Divanul persian – Utopie filosofico-socială și utopie a literaturii, pe scurt, utopie a cărții (N. Manolescu) sau *Cartea reflecției despre înțelepciune* (Ion Vlad) –, dar și celelalte opere, *Alexandria, Varlaam și Ioasaf, Esopia, Cartea lui Rut, Măria Sa Puiul pădurii, Viețile Sfinților, Halima, Soarele în baltă* sau *Aventurile șahului, Ostrovul lupilor, Poveștile de la Bratu Strâmb, Fantezii răsăritene*, tot acest univers al cărților sapiențiale orientale sadovenine, reconfirmă un Sadoveanu cunoscut prin stilul său calm, încărcat, care știe că „înainte mult mai este", dar propun și un al doilea Sadoveanu, cel al cărui stil este livresc, artificial, a cărui imaginație este textul, cartea, cuvântul; o viață născută din cuvânt și personaje care se manifestă și trăiesc prin cuvânt.

BIBLIOGRAPHY

CARTOJAN, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi,* Editura *Minerva,* București, 1980.

CARTOJAN, Nicolae, *Cărțile populare în literatura românească, Epoca influenței sud-slave,* Editura Enciclopedică Română, București, 1974.

CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundația Regală Pentru Literatură și Artă, București, 1941.

Cărțile populare în literatura românească, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simionescu , vol. I, Editura Pentru Literartură, 1963.

[19]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, MITURI, VISE, OBICEIURI, GESTURI, FORME, FIGURI, CULORI, NUMERE*, vol. III, P-Z, Editura Artemis, București, 1994, p.295-296.
[20] G. Călinescu, *Literatura nouă,* Editura scrisului românesc, Craiova, 1972. p. 200.
[21] Constantin Ciopraga, *Mihail. Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare,* Editura Eminescu, București, 1981, p.275.
[22] Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură,* Editura Cartea românească, 1984, p. 50.

Cele mai vechi cărți populare în literatura română, coordonatori: Ion Gheție și Alexandru Mareș, vol. I, Academia Română- Insititul de Lingvistică *Iorgu Iordan, Sindipa,* Text stabilit, studiu lingvistic și filologic, glosar de Magdalena Popescu, Editura Minerva, București, 1996.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri, MITURI, VISE, OBICEIURI, GESTURI, FORME, FIGURI, CULORI, NUMERE*, vol. III, P-Z, Editura Artemis, București, 1994.

CIOPRAGA, Constantin, *Mihail. Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare,* Editura Eminescu, București, 1981.

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură,* Editura Cartea Românească, 1984.

MANOLESCU, Nicolae, *Teme 3,* Editura Cartea românească, București, 1978.

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române,* vol. I, Editura „Aula", Brașov, 2002.

MANOLESCU, Nicolae, *Sadoveanu sau Utopia cărți*, Editura Eminescu, București, 1976.

MARCEA, Pompiliu, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Editura Eminescu, București, 1976.

MĂNUCĂ, Dan, *Pe urmele lui Sadoveanu,* Editura Sport-Turism, București, 1982.

PIRU, Alexandru, *Istoria literaturii române,* Editura *Grai și suflete-Cultura națională,* București,, 1994.

SADOVEANU, Mihail, *Anii de ucenicie*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.

SADOVEANU, Mihail, *Divanul persian. Soarele în baltă sau aventurile șahului. Poveștile de la Bradu Strâmb. Fantezii răsăritene*, Editura Minerva, București, 1971.

SORHAN, Elvira, *Introducere în istoria literaturii românești*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" , Iași, 1997.

TĂNĂSESCU, Manuela, *O istorie a literaturii române, Partea întâi,* Editura Saeculum I.O., București, 2009.

URSACHE, Petru, *Sadovenizând, sadovenizând...,* Editura „Junimea" Iași, 1994.

A REVIEW OVER ION MIRCEA'S POETRY

Laura Alexandra Petrea (Şopterean)
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: Ion Mircea is a poet, a Romanian writer and he is, together with Dinu Flămând, one of the basic members of „Echinox", which is a publication which belongs to the students. "Echinox" magazine is a cultural magazine which appears in Cluj-Napoca, starting with 1968. At the beginning it is only an intellectual group or well said students of "Babeş-Bolyai" University from Cluj-Napoca. The first volume published by Ion Mircea is called Istm and appears in 1971. He collaborates at many magazines, such as: "Steaua", "Transilvania", "Luceafărul", "România Literară" and "Viaţa Românească."

Keywords: Mircea, poetry, Echinox, 1971, culture

Prima promoţie a literaturii echinoxiste o asociem neomodernimului, conform spuselor lui Ion Pop: „cea dintâi <<promoţie>> echinoxistă e de aşezat, cred, în suita <<neomodernismului>> ajuns la apogeu şi încheindu-se, ca vârstă a reabilitărilor şi <<definitivării>> unor formule, prin asocierea în cazurile cele mai semnificative a unui imaginar încă estetizant-livresc, rafinat stilistic, cu o frusteţe a senzaţiei regăsită."[1]

Putem remarca talente inconfundabile care debutează încă de la începuturile revistei. Când afirmăm acest lucru ne referim la Dinu Flămând, Ion Mircea şi Adrian Popescu. Cele trei nume menţionate sunt un reper foarte important în ceea ce priveşte începuturile poeziei echinoxiste, alături de alte nume pe care le vom menţiona pe parcurs. Cei trei poeţi participă la Concursul de Creaţie Studenţească la Bucureşti, unde ocupă primele trei locuri.

Echinoxişii care aparţin acestei perioade cunosc influenţa modelului blagian, model care a influenţat întreaga poezie a anilor `60, dar această influenţă nu este atât de puternică şi semnificativă, „deşi urme ale liricii lui Blaga se regăsesc la Adrian Popescu sau Horia Bădescu"[2]. Observăm că nu există o pasiune anume a grupului pentu un anumit scriitor, iar lectura reprezintă o adevărată călătorie spre un univers cu totul nou. Elementule comune pe care le deţine această generaţie se referă la spiritul livresc, la reverie, înclinaţia spre vis, intelectualitatea, solstiţiul – sentimentul cosmic şi beatitudinea iubirii, conform spuselor lui Eugen Simion.[3] De exemplu, Dinu Flămând „îl citea deodată, într-un paradoxal extaz de delicii, pe George Bacovia, Geo Dumitrescu şi Constant Tonegaru"[4], iar Adrian Popescu îi citea pe moderniştii italieni.

O parte dintre primii poeţii importanţi ai generaţiei `70 sunt: Dinu Flămând (1971), Ion Mircea (1971), Adrian Popescu (1971), Horea Bădescu (1971), Aurel Şorobetea (1975). Aceştia publică poezii încă din primele numere ale revistei „Echinox", iar debuturile lor stau toate „sub semnul rafinamentului, calofiliei şi al expresivităţii tropice[5]."[6] Am ales să discutăm despre cei cinci, care debutează în anul 1971, iar Aurel Şorobetea cu patru ani mai târziu deoarece cariera lor este un adevărat succes, încă de la apariţia primelor poeme scrise de către

[1] Ion Pop, *Echinox 50,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, p.18.
[2] Petru Poantă, *Efectul „Echinox" sau Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 33.
[3] Eugen Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.569.
[4] Petru Poantă, *Efectul „Echinox" sau Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 34.
[5] Tropic se referă în acest context la folosirea anumitor cuvinte cu sens figurat, astfel acestea capătă o funcţie stilistică diferită de cea de bază.
[6] Petru Poantă, *Efectul „Echinox" sau Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 109.

aceştia. Volumul de debut a lui Horea Bădescu are o recomandare a criticului Ion Negoiţescu. Aceşti poeţi sunt „primiţi cu generozitate de către critica literară, ei nu sunt, totuşi, receptaţi decât ca nişte poeţi livreşti, livrescul însemnând atunci nu atât o substanţă lirică, cât o relaţie specială cu memoria culturală.”[7]

Alţi poeţi care aparţin generaţiei celor cinci pe care i-am menţionat mai sus, dar care sunt mai apropiaţi de generaţia optzecistă sunt Gavril Moldovan, Nicolae Diaconu, Vasile Sav, Alexandru Pintescu, Octavian Soviany, Dan Damaschin şi Ion Cristofor. Aceştia dau dovadă, la fel ca scriitorii mai vârstinici, de sensibilitate.

Eugen Simion spune că echinoxiştii vin în continuarea poeziei lui A.E. Baconsky şi a Anei Blandiana. Chiar dacă ei pornesc de la modelul liric blagian, cultivă un „bucolism spiritualizat, caută semnele transcendenţei, arhetipurile, manifestările magicului în spaţiul preponderent agrest (veşnicia s-a născut la sat!), fac o poezie de meditaţie şi descoperă ţări imaginare în care înfloresc speţele diafane.”[8] Opinia criticului este că această generaţie de poeţi o putem defini ca fiind a fiinţei şi a rostirii, evitând ludicul şi ironicul. „Realul este văzut din direcţia miticului, poemul cultivă simbolurile mari, abstracte, detaliul se pierde în nemărginirea spiritului.”[9]

Acest prim val echinoxist este original deoarece fiecare poet este individualizat datorită creaţiilor sale, iar „avangarda optzecistă avea să-l mumifice definitiv, punându-i marca ambiguă a unui neomodernism desincronizat.”[10] Chiar dacă poezia acestei generaţii conţine elemente moderniste, este un lucru normal, deoarece bazele acesteia sunt în modernism.

În anul 1971, Dinu Flămând a deschis „cu versurile din *Apeiron*(1971) seria de cărţi ale poeţilor formaţi în cercul revistei *Echinox*, pe care o vor continua, în acelaşi an, Ion Mircea şi Adrian Popescu.”[11]

Ion Mircea colaborează la „Echinox”, „Steaua”, „Transilvania”, „Luceafărul”, „România Literară”, „Viaţa Românească” etc., iar debutul său este în „Transilvania” cu poemul *Pescuitorul de perle* în 1966. Debutul editorial este, bineînţeles, cu un volum de versuri intitulat „Istm”, apoi publică alte trei culegeri de versuri intitulate *Tobele fragede*. De asemenea, publică şi *Copacul cu 10 000 de imagini, Piramida împăturită*, apoi o antologie în limba germană (*Die Wiirde der Rose = Demnitatea trandafirului).*

Deoarece debutul său este la începutul anilor ’70, se poate remarca faptul că modelul poeziei blagiene se regăseşte în opera sa, la fel ca în majoritatea operelor poeţilor cu debutul din aceeaşi perioadă.

În *Echinoxismul* lui Traian Vedinaş este un articol scris de Ion Mircea, intitulat *O pasăre crescută din azur*, în care poetul îşi aminteşte cu drag de anii genezei „Echinox-ului” şi de cenaclul la care participa, acela care a premers apariţia revistei. Când vine vorba de primul număr al revistei spune că „nu poate fi tradusă în cuvinte fericirea copilului pus faţă în faţă cu prima lui creaţie majoră”[12] care este durabilă. Tot aici găsim amintirile sale dragi pe care revista a urmat să le primească de la „Primăverile studenţeşti” ale Clujului. Apoi au început să apară traducerile în limba maghiară şi germană, menţionează el, chiar dacă avea doar 20-21 de ani.

Una dintre amintirile sale favorite, spune el, este legată de Adrian Popescu, cel de-al treilea poet semnificativ pentru începutul revistei „Echinox” care îl acuză de „furtul” unui vers de-al lui Al. Pintescu-Gorşcovoz. „Preciziez că nu am avut motive să fur versuri. S-a

[7] *Ibidem.*
[8] Eugen Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.364.
[9] *Ibidem.*
[10] Petru Poantă, *Efectul „Echinox” sau Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 109.
[11]Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, p.766.
[12]Traian Vedinaş, *Exhinoxismul. Dicţionar sintetic şi antologic,* Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010, p.59.

dovedit ulterior, în redacţia *Echinox*-ului, în faţa şparlaturilor, că s-a produs un transfer tipografic relativ obişnuit (zborul unui rând) între două texte publicate alături, între două poeme în cazul nostru."[13] Versul de care este vorba, dă titlul articolului „o pasăre crescută din azur."

Poetul Ion Mircea provine din Sărmaşu, judeţul Mureş. După absolvirea şcolii generale şi a liceului în Sărmaşu, urmează cursurile de licenţă ale Univsersităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj, Facultatea de Filologie, secţia română-italiană. Anul absolvirii reprezintă în acelaşi timp şi anul să de debut în ceea ce priveşte cariera sa poetică, însă ocupă şi alte funcţii precum profesor îndrumător la Muzeul „Octavian Goga" din Ciucea (1971-1972), redactor al revistei „Transilvania" din Sibiu timp de şapte ani, apoi devine redactor şef al acesteia, dar şi secretar al Filialei Sibiu a Uniunii Scriitorilor, din anul 1990 până în 2000.

Debutul său editorial are loc în 1965, la revista „Tribuna" cu un poem intitulat „Pescuitorul de perle". Datorită talentului său inconfundabil, lui Ion Mircea i s-au decernat de-al lungul anilor premii precum: Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Sibiu (1978, 2002), Premiul Uniunii Scriitorilor (1984, 1996), Premiul UNITER (1998), Premiul Ascociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (2003) etc.

Proiectul editorial Centenarului Marii Uniri şi Semicentenarului „Echinox", care a apărut sub egida Muzeului Naţional al Literaturii Române din Bucureşti, creează o adevărată colecţie *echinox*, în care întreaga operă lui Ion Mircea este adunată într-un singur volum intitulat *Saga păpădiilor* (1971-2018). Antologia autorului este alcătuită din patru părţi: prima parte o reprezintă cartea sa de debut, a doua parte cuprinde o selecţie de la *Tobele fragede* (1978) până la *Terra ballerina* (2012), a treia parte este dedicată volumului *Materia care ne desparte* şi ultima parte, *Referinţe bibliografice,* conţine o mulţime de informaţii despre poetul şi scriitorul Ion Mircea.

Opera sa poetică este alcătuită din volume precum *Istm* (1971), *Tobele fragede* (1978), *Copacul cu 10 000 de imagini* (1984), *Piramida împădurită* (1989), *Demnitatea tradafirului* (1989). Toate volumele lui Ion Mircea şi-au menţinut linia de plutire, neluând-o pe alte drumuri care nu fuseseră schiţate de către autor în volumul iniţial; astfel, putem observa că siguranţa scriitorului este bine conturată, urmând ca de-al lungul timpului să devină din ce în ce mai clară. „De la Nicolae Manolescu şi Ion Negoiţescu, la Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Gheorghe Grigurcu ori Petru Poantă, critica a notat mereu această consecvenţă cu sine a poetului în construcţia severă a unui discurs vegheat de Idee, în sensul comun, dar şi în cel platonician, căci <<calculul>> ponderilor greu de aproximat viza mereu Modelul şi Tiparul primordiale."[14]

Ion Mircea este poet, scriitor român şi este, alături de Dinu Flămând, unul dintre membrii fondatori ai grupării şi publicaţiei studenţeşti numită „Echinox". Volumul său de debut este intitulat *Istm* şi apare în 1971. „Autorul oficiază în numele unor esenţe, într-un aer de ocultism sub care se ghiceşte o situaţie limită şi anume cea a condiţiei poetului, sortit «zborului invers», pus sub semnul unei instabilităţi existenţiale confruntate cu idealul rigorii geometrice"[15], afirmaţie a lui Grigurcu este dovedită de poezia *Palia:* „Din nor, de unde începe / să existe /, «o pasăre care zboară învers», / zăpezi zăpezi geometrului şi nouă"[16]. Aici sunt frecvente fantasme ale albului, elementele cereşti şi puritatea.

„Poetul e din familia de spirite a lui Nichita Stănescu, scriind într-o limbă abstractă şi concretă totodată; metaforele sugerează ideea, care la rândul ei are necontenit vibraţia sugestivă a unei metafore."[17]

---

[13] *Ibidem,* p.60.
[14] Ion Pop, *Prefaţă,* în *Saga păpădiilor,* Ion Mircea, Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.9.
[15] Gheorghe Grigurcu, *Poeţi români de azi,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p.490.
[16] Ion Mircea, *Istm,* Editua Dacia, Cluj, 1971, p.21
[17] Nicolae Manolescu, *Repere critice,* în *Saga păpădiilor,* Ion Mircea, Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.537.

În ceea ce priveşte acest prim volum al lui Ion Mircea, putem afirma faptul că este bine primit de către critică. Raluca Dună spune despre carte că este predominată de o lirică abstractă, plină de semne şi imagini diafane prin intermediul cărora poetul meditează către spiritualizare[18]. Un poem cu astfel de caracteristici este poemul „Dublul" care în antologia *Saga păpădiilor* se numeşte „Dacă dorm, nu eu": „Dacă dorm, nu eu / dorm. // iată, amintim / o pasăre: // zborul ei nu / se întrerupe. // o, craniul perfect / al florii."[19] În general, influenţa blagiană şi stănesciană este regăsită în majoritatea poemelor lui Ion Mircea datorită semnificaţiilor poetice şi îndinderea redusă a acestora. Din punct de vedere stilistic, imaginile poetice vizuale reprezentate sunt destul de vagi, deoarece ele nu reprezintă detalii suficient de clare. Poemul menţionat mai devreme „ar putea fi dat drept pildă, ca efigie a eului foarte omenesc, fascinat însă pentru totdeauna de luminile spiritului, păstrând în adâncul său ceva dintr-o geometrie inalterabilă."[20]

Nicolae Manolescu spune că volumul *Istm* deţine imagini originale pe care le numeşte *viziuni ale sentimentelor*, iar poeziile care deţin secretul imaginaţiei şi obscuritatea reală a sentimentului sunt favoritele sale. Putem observa aceste imagini care sunt *ascunse* prin intermediul metaforelor care poartă un înţeles ascuns. Poemul este tărâmul în care odată descoperită semnificaţia metaforei, cititorul intră în lumea lăuntrică a eului liric. „În spaţiul poemului, lucrurile îşi pierd forma şi densitatea materială, devenind *semne* pentru un limbaj *sui generis*, în vreme ce sunetele şi cuvintele primesc atribute obiective şi concrete."[21]

În multe dintre poemele lui Ion Mircea remarcăm elemente aeriene precum păsările, iar toate acestea îl fac pe scriitor să pară „un sculptor de forme aeriene ce au însă o surprinzătoare consistenţă, ameninţând mereu să se dăstrame şi dăinuind totuşi în virtutea unei neînţelese proprietăţi."[22]

În cel de-al doilea volum al său, intitulat *Tobele fragede* (1978), care apare după şase ani, are aceeaşi formă de a scrie, iar imaginea pe care o creează este a „unui poet hieratic şi dificil, trăind cu ardoare în miezul unei insolite experienţe lăuntrice"[23]. Procedeul său stilistic nu s-a schimbat, doar că în noul volum a îmbogăţit peisajul liric cu multe aspecte noi, pune accentul pe stările sufleteşti iar „noile versuri confirmă structura originală afirmată de debut"[24]. Poetul continuă să scrie în acelaşi mod, „perseverând la nivelul inovaţiei stilistice: discurs fragmentar, un amalgam de imagini, metafore, registre, tonalităţi diferite – uneori un melanj de versuri şi proză -, ritm sacadat, alter, notaţie lapidară, imagism ermetizant."[25] Hieratismul pare să fie mai atenuat, având loc parcă o schimbare, o evoluţie pe o altă treaptă a vieţii: din acea atitudine sacralizantă, rigidă şi ritualică trece într-o stare apropiată de lucrurile obişnuite, profane. Am putea spune că în poezia sa există urme ale concepţiilor lui Blaga, dar nu acelea de filosof, ci acelea care se referă la cunoaşterea luciferică şi paradisiacă, nedorind să strivească „corola de minuni a lumii" şi nici să ucidă „tainele" cu care are contact, ci să sporească taina lumii. Ion Mircea pare un filosof care doreşte să pătrundă dincolo de aparenţele lumii şi să ajungă la esenţă şi certitudine. El „va reveni mereu în alte formulări mai complicate sau mai difuze" şi va fi mai profund, „va reveni sub forma unui sentiment al cosmicităţii sau al duratei imemoriale"[26]. „Prin acumularea de elemente disparate se mizează

[18] Raluca Dună, *Ion Mircea,* în *Dicţionarul Literaturii Române, I,* Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p.88.
[19] Ion Mircea, *Saga păpădiilor,* Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.22.
[20] Ion Pop, *Prefaţă,* în *Saga păpădiilor,* Ion Mircea, Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.9.
[21] Nicolae Manolescu, *Repere critice,* în *Saga păpădiilor,* Ion Mircea, Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.537.
[22] Mircea Iorgulescu, *Repere critice,* în *Saga păpădiilor,* Ion Mircea, Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.538.
[23] Victor Felea, *Aspecte al poeziei de azi II,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p.251.
[24] *Ibidem.*
[25] Raluca Dună, *Ion Mircea,* în *Dicţionarul Literaturii Române, I,* Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p.88.
[26] Victor Felea, *Aspecte al poeziei de azi II,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 252.

în fond pe un efect de sugestie, hipnotic, care să unifice poemul şi să comunice acel inefabil de dincolo de cuvânt."[27]

„Laurenţiu Ulici vede în Ion Mircea un poet al oximoronului (...) cu precizarea că oximoronul este figura retorică predilectă a întregii poezii moderne"[28], în care lumina se hrăneşte cu întunericul, iar tot ceea ce ne înconjoară este doar o serie de elemente care se exclud reciproc. Deşi poetul vorbeşte mereu de transparenţă, după cum afirmă Eugen Simion în opera citată mai devreme, textul poetic nu este deloc transparent şi nu traduce nici în plan formal nici unul din semnele extazului interior.

„Poetul evită şi în a treia carte de poeme (*Copacul cu 10 000 de imagini*, 1984) – cea mai bună pe care a scris-o – biografismul, referinţa mai insistentă la cotidian"[29] şi continuă să scrie despre tâlcuri şi mici fabule pline de simboluri culese din cărţi, evitând în continuare culoarea. Simbolurile, temele şi motivele asupra cărora se concentrează sunt legate de moarte, trecerea timpului, amintirea, lumina, întunericul şi tăcerea. În acest volum, Ion Mircea este de fapt „Un fel de Blaga – Stănescu – Barbu postmodern transpare în poeme une cuvinte tehice, neologisme din sfera biologiei, fizicii, filosofiei etc., aluzii livreşti, ironice, ludicul, toate se altoiesc pe un imaginar (<<înalt>>) modernist, încercând să se articuleze într-o tramă pseudoepică, orientată spre epifania infabilului".[30] Un poem care reliefează toate aceste caracteristici este intitulat „Jocul de şah": „Jucam cu iubita mea şah / sub razele Roentgen: în întunericul lor anatomic / organele noastre erau piesele şahului. / Mai ales serile mi-aduc aminte de mine. Cum spune Char: / <<frunza trece prin copac>>. / Mă revedeam copil cum înţărcam viţeii / punându-le pe frunte coroniţe de spini / sau scânduri din care creştea o pajişte de cuie [...] / Cât de inexplicabili şi monstruoşi / sunt totuşi în dragoste multiplii lui unu. / Din corpul meu vid şi verzui / sub razele Roentgen / O priveam fără glas / unduitor şi transparent ca un vierme marin."[31]

Volumul *Piramida împădurită,* care apare în 1989, conţine un vers „mai epurat de manierismul imagist-ermetic, mai coerent, inclusiv la nivel formal, Mircea cultivă o lirică a spectacolului exterior."[32] Versurile tind spre un aspect rece al întregii lumi, iar eul liric reconstruieşte în imaginaţia sa experienţele care l-au determinat să aibă obsesia morţii şi a tragicului. Totuşi, observăm că raceala şi moartea nu sunt singurele predominate ale acestui volum deoarece oniricul şi evenimentele cotidiane tind să se strecoare din când în când printre versurile tragice. Un astfel de poem cu versuri şi imagini care se *strecoară* este „Două pulberi magnetice": „În rocile de vârstă înaltă / ne-am întâlnit: două pulberi magnetice. / lumile şi-au pierdut uverturile, / şi-au pierdut geneza şi odată cu ea seninul / şi iată-ne venind cu amintirea unei lumi senine."[33]

Cel mai complex şi valoros volum a lui Ion Mircea este *Şocul oxigenului* şi apare în 2002. Temele de bază ale acestui volum sunt iubirea şi intoarcerea la vechile origini (putem spune că seamănă puţin cu ideea primelor volume a lui Dinu Flămând). „Aici se atinge nivelul maxim al unei formule poetice neomoderniste ca substanţă şi postmoderne ca structură, în poeme cosmogonice şi (pseodo)autobiografice mozaice, livreşti (*Şocul oxigenului, Veneţia,*

[27] Raluca Dună, *Ion Mircea,* în *Dicţionarul Literaturii Române, I,* Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p.88.
[28] Eugen Simion, *Scritori români de azi,* IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.376.
[29] Eugen Simion, *Scritori români de azi,* IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, pp.379-380.
[30] Raluca Dună, *Ion Mircea,* în *Dicţionarul Literaturii Române, I,* Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p.88.
[31] Ion Mircea, *Saga păpădiilor,* Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.121.
[32] Raluca Dună, *Ion Mircea,* în *Dicţionarul Literaturii Române, I,* Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p.88.
[33] Ion Mircea, *Saga păpădiilor,* Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.153.

Terra ballerina), unde este proiectată, cu aceeaşi tehnică a sugestiei sau a construcţiei oximoronice (Ion Pop), viziunea metamorfozelor lumii interioare şi exterioare."[34]

În concluzie, putem spune faptul că poetul „nu se află niciodată în pericolul de a cădea în derizoriu şi într-o fadă atemporalitate, căci persistă în scrisul său o prospeţime care e deopotrivă a unor simţuri legate primordial de materie şi a percepţiei suprarealelor, conjugate într-o ecuaţie cu tensiuni de adâncime ce sfârşesc prin a se echilibra, pe pragul dintre vedere şi viziune."[35]

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei:

Mircea, Ion, *Saga păpădiilor,*Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018

Mircea, Ion, *Şocul oxigenului,* Editura Vinea, Bucureşti, 2002

Mircea, Ion, *Noe care ne străbate memoria e o femeie,* Editura Unitext, Bucureşti, 1999

Mircea, Ion, *Poezii*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 1996

Mircea, Ion, *Piramida împădurită,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

Mircea, Ion, *Copacul cu 10000 de imagini,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984

Mircea, Ion, *Tobele fragede*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978

Mircea, Ion, *Istm*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971

Bibliografia critică:

Grigurcu, Gheorghe, *Între poeţi*, Editura Eikon, Bucureşti, 2016

Grigurcu, Gheorghe, *Poeţi români de azi,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979

Grigurcu, Gheorghe, *Poezie română contemporană, II,* Editura Revistei „Convorbiri literare", Iaşi, 2000

Poantă, Petru, *Clujul meu. Radiografii*, Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2011

Poantă, Petru, *Efectul „Echinox" sau Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003

Poantă, Petru, *Scriitori contemporani. Radiografii,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1994

*** (Coord. Pop, Teutişan), *Echinox 50,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018

Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018

Sasu, Aurel, *Dicţionarul biografic al literaturi române. M-Z,* Editura Paralela 45, Bucureşti, 1995

Simion, Eugen, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

Simion, Eugen, *Dicţionarul literaturii române I,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2012

Simion, Eugen, *Dicţionarul literaturii române II,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2012

[34] Raluca Dună, *Ion Mircea,* în *Dicţionarul Literaturii Române, I,* Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2012, p.89.

[35] Ion Pop, *Prefaţă,* în *Saga păpădiilor,* Ion Mircea, Editura Şcoala Ardeleană, 2018, p.11.

THE SIGNIFICANCE OF IMAGINARY AND REAL SPACES IN ANA BLANDIANA'S STORIES

Cristian-Petru Vieru
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The first volume of short prose by Ana Blandiana, Cele patru anotimpuri (1977) did not seem to meet critics more than the aspiration of a poet who had written essays towards the hypostasis of a total writer. In this sense, the element of continuity represented by the stylistic narcissism, that waste of metaphorical language, especially in the pages of ekphrasis (description), which lends to postmodern writings an arabesque, baroque density. The appearance of a second volume of short prose, paradoxically titled Proiecte de trecut (1982), made up of eleven stories, was to grant Ana Blandiana full status as a canonical prose, a hypostasis that rivaled that of the lyrical genre. Suddenly, between the two volumes, there was an ecart, a significant distance and difference, which was not due to the author's changing moods, but to the route followed by post-war literature since the spraying of the notion of objective, material, stable reality, in reality effects of the language or text with ontogenetic value at the merging of the two orders - the world and the book - in a hybrid order: textual/ phenomenal, present and passed in the historiographical metafiction of the deconstruction of history and magical realism
If in the first volume we observe the presence of the tropes of the ontological transgression, characteristics of the fantasy literature, of the suspension of the physical laws and the intrusion of the fantastic (the heroine climbs a ladder that collapses, climbs a wall, etc.), in the volume of 1982 the narrator no longer distinguishes between historical event, memory and language. This relation that indicates skepticism about the possibility of recovering the past as it was (characteristic of the New Historicism) due to the mediation of the language and the distorting intervention of the ideology (archiving of the past by the dominant power in Michel Foucault's view) but which also constitutes a parameter of the canonization of post-war literature is the subject of this essay.

Keywords: Ana Blandiana, historiographical metafiction, deconstruction of reality, deconstruction of history

Deși este vorba de un interval relativ scurt între cele două apariții, schimbarea de registru dar și de conținut este evidentă. Autoarea se reinventează de la un volum la altul, iar complexitatea scriiturii este o dovadă a profundelor resurse artistice ale Anei Bladiana, pe de o parte, dar și a capacității de a aduce în prim-plan un exces de elemente pline de semnificații, cu scopul transmiterii unui mesaj subversiv în contextul anilor `80, pe de altă parte.

Nuvelele din volumul ***Cele patru anotimpuri*** se coagulează în jurul unei metafore care transpune timpul real în regim simbolic. Astfel, prima povestire, dedicată iernii, înfăptuiește un fel de apocalips: sfârșit al materiei și revelație a sufletului. Poeta se rătăcește într-o biserică unde dansul fulgilor de nea îi pare a fi zbor de fluturi. Suspendarea logicii realului (nu există fluturi iarna) este caracteristică literaturii fantastice. Finalul oferă o explicație posibilă (conform lui Todorov[1], fantasticul înseamnă ezitare între o explicație realist și una supranaturală a evenimentelor (Todorov 1975: 33), aceea fiind sugerată de apariția pisicii cu un future artificial în botul mânjit de vopsea. Fluture este, în câteva tradiții mitice, simbolul sufletului. Fluturele artificial simbolizează dispariția apocaliptică a materiei organice, ordinea

[1] Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* https://books.google.ro/books?redir_esc=y&hl=ro&id=GkfzchghgcQC&q=hesitation+natural+explnation#v=snippet&q=hesitation%20natural%20explnation&f=false

artefactelor (artei) care funcționează prin tropii lui ca și cum (fulg ca și fluture) și revelația sufletului.

Astfel, perioada din an și eventualele manifestări ale naturii sunt doar un pretext pentru intrarea într-o dimensiune la granița dintre fantastic și absurd, dimensiune inspirată de realitatea care va reprezenta punctul de pornire spre această lume fictivă. Fantasticul este născut din suspendarea realului, dar, printr-un efect de bumerang, el aruncă asupra acestuia o semnificație mai adâncă. Biserica invadată de vietăți în locul seraficelor icoane e probabil halucinația prozatoarei, dar bisericile smulse din rostul lor de fostul regimul totalitar fuseseră o realitate. După cum și aveau să redevină în viitorul apropiat al buldozerelor, imaginația prozatoarei dovedindu-se profetică.

Capela cu fluturi, cum se intitulează această primă povestire dedicată iernii, este cea care a stârnit cele mai multe interpretări, deoarece contrazice starea de lucruri cum o știe bunul simț comun. Faptul că ordinea povestirilor nu respectă ciclul vital (începând cu primăvarea, revenirea la viață) este un alt indiciu al fixării universului textual în contextual morții celui vegetal, organic. Protagonista evadează spre o dimensiune ireală: „Când am ieșit din nou la suprafață, mă simțeam eliberată nu numai de îngrămădeala subterană sau de miasma misterioasă a casei, ci și de ceva apăsător și mult mai greu de definit". Este, de fapt, vorba de fascinația banalului. Elemente simple ale cotidianului își pun amprenta într-un mod inexplicabil în memoria autoarei: „Privesc clădirile pe lângă care trec cu o atenție amuzantă, mă distrează cea mai extravagantă stucatură, mă încântă cea mai nevinovată cornișă." Această atitudine contemplativă are o natură lirică. Stările inexplicabile sunt parte a absurdului, promovat de Ana Blandiana. Se va porni cu imaginarea cartierului „mai părăginit, lăsat în părăsire, năpădit de șopârle și de buruieni, cu iarba crescând prin asfalt și șerpii încolăcindu-se după grilaje (…)."

Această viziune a distrugerii supreme anunță pătrunderea, în scurt timp, într-o nouă dimensiune bulversantă pentru autoarea care nu mai află explicații. Mesajul este acela că refugiul în lumea fantastică este generat de degradarea realității, tot mai secătuite de valori – biserica aparținând celei supreme, a sacrului. Putem intui aici aluziile la înăsprirea politicilor regimului totalitar comunist. Ieșirea din real se va face, deci, sub imperiul acestor gânduri. „Instinctele inexplicabile" permit ajungerea în parcul minuscul unde se află acea biserică de „religie incertă". Totul este plin de semnificații. Necunoașterea cultului religios al lăcașului naște suspiciuni. Opusă acestei stări, este „dispoziția ghidușă", necesară începerii unei aventuri, dar, în același timp, semn al absurdului.

Imaginile ulterioare escaladează această scară a dezorientării epistemologice: întunericul pune stăpânire pe curtea misterioasei biserici, anunțând părăsirea realității. Poarta de intrare este simbol al evadării totale, de acum începând spectacolul gândurilor: o ninsoare inexplicabilă în interiorul monumentului este primul semn al noii dimensiuni, fantastice, care o va găzdui pe autoare. Bețele de chibrit, găsite cu greu între lucrurile personale avute în geantă, sunt aprinse pe rând și permit observarea unui întreg spectacol al miilor de fluturi înghesuiți pe vitraliile bisericii. Totul stă sub semnul șocului: „(…) minutul acela de întuneric zumzăitor a fost poate cel mai înfricoșător timp pe care l-am petrecut în această viață." După cum vedem, legăturile cu realul rămân totuși deschise. Este vorba în primul rând de percepția asupra timpului nedilatat. Rămâne în conștiința autoarei acel minut, instrument de măsură banal, dar extrem de utilizat, în existența oricărui individ, care ajunge periodic la momente de răscruce, de revelație; James Joyce le numește epifanii, iar în unele mituri se vorbește de intersecția timp Chronos/ timp Kairos, când divinul se încarnează în istorie. Naratoarea trăiește însă într-o lume desacralizată, când revelat e doar absurdul ei.

Un alt semn al legăturii cu realul este puternica amintire impregnată în conștiință, după revenirea în lumea inițială. Stările trăite sunt specifice oricărui personaj din literatură, care se confruntă cu fantasticul: debusolarea, teama, într-o absurdă combinație cu o sete de

aventură, de cunoaştere. Revenirea la real face ca universul din regimul totalitar să devină insuportabil. Experiența din biserică amplifică disconfortul creat de lipsurile zilnice. Liftul este stricat iar urcatul celor şapte etaje (poate numărul cu sensuri magice nu este ales întâmplător) devine chinuitor, deşi intră într-un ritual cotidian monoton. Ultima imagine are semnificația îmbinării lumilor, fiind semnul unei spargeri a granițelor, a confundării a ceea ce a fost vis cu realitatea. Pisica din apartament tocmai sacrificase un uriaş future, apărut ilogic în plină iarnă. De data aceasta, ezitarea ia sfârşit, naratoarea revenind în realitate: nu e un future real ci un artifact, nu e sânge e vopsea. E sufletul de mucava, golit de aspirațiile omului religios care urca în cerul celor şoapte plenete cândva în căutarea divinului

Cea de a treia nuvelă, ***Vara- Oraşul topit***, debutează cu prezentarea unei percepții originale despre trecerea timpului: „Pentru mine, timpul se scurge complezent puțin alături, alunecos şi indiferent, lipsit de dorința de a mă stăpâni şi greu sau imposibil de stăpânit (…) În general timpul îmi scapă şi eu îi scap lui într-o reciprocă neaderare. Nu îmbătrânesc."

Să fi fost titlul sugerat de celebrul tablou al supralistlului Dali, *Ceasul topit?* (Fig. 1) Este o afirmație care se alătură altei confesiuni, aceea a refuzului realității sordid, immediate, şi a refugiului în limbajul coficicat al artei. Descrierea, ekphrasis, este unul din cele mai vechi genuri literare. Este probabil şi intenția autoarei de a se dedubla în eul narrator dintr-un univers din afara timpului.

Însăşi autoarea şi-a explicat demersul de a scrie proză: „Am simţit că, dacă nu voi încerca să descriu tot ce văd, tot ce trăiesc, tot ce înţeleg (ceea ce nu puteam face decât în proză), realitatea care mă înconjoară îmi va intra fără să mă întrebe în poeme, cu amănuntele ei sordide, întâmplările ei promiscue, personajele ei duplicitare şi sensurile ei maculatoare."

Fig. 1 Salvador Dali: Ceasul topit

Această confesiune, care este de fapt, un element metatextual, un element de poetică, este preludiul unei aventuri într-o urbe deformată de căldură, dar, evident, în realitate, de percepție. „Descompunerea bucuroasă" a materiei sub patronajul căldurii este generatoare de „un straniu sentiment de siguranță." Rămân constante aceleaşi asocieri absurde de fapte şi stări. În ciuda tuturor elementelor descrise din lumea reală sau din lumile paralele, ***Cele patru anotimpuri*** rămâne o proză a senzațiilor, a trăirilor şi nu una de acțiune sau de intrigi. Refuzând realitatea, naratoarea se simte mai sigură pe ruinele ei şi în noua lume proiectată de propriile percepții.

Volumul ***Proiecte de trecut***, apărut în 1982, marchează o nouă abordare, ceea ce permite alinierea epicii Anei Blandiana la tendințele momentului, la crearea de alloistorii ca răspuns la situația politică a anilor `80 ce nu putea fi confruntată prin limbaj transparent. Scriitoarea este conştientă că textul va trece prin sita cenzurii şi va găsi acele căi de a sugera realități prin aderarea la o serie de subterfugii specifice perioadei. Suntem în plin postmodernism, curent care naşte controverse datorită adunării în acelaşi spațiu ficțional a unor practici precum realismul magic, metaficțiunea istoriografică într-un context în care

revenirile la realism după narcisismul textualist al Mișcării Beat și al grupului LANGUAGE din America mai sunt detectabile doar în prezența secundară a minimalismului american (Raymond Carver, Amy Hempel, Mary Robison, cărora, uneori, le este adăugat Donald Berthelme) afirmat, mai ales în proza scurtă, ilustrat și în România de tineri care debutau acum în literatură. Aceştia se vor constitui într-un grup, optzeciștii, și vor supraviețui decretării morții curentului de către cinci critici americani în 1989 (S. Koch, et al. 'Throwing Dirt on the Grave of Minimalism.' *Columbia: A Magazine of Poetry and Prose* 14 (1989): pp. 42-61) Deceniul al optulea înseamnă înăsprirea condițiilor de viață. Aici este marea provocare a autoarei, de a zugrăvi o perioadă prin descrierea unor situații sau a destinelor personajelor care trăiesc frustrările limitărilor social-politice. Spre deosebire de economia de mijloace a minimalismului, viziunea îngustă, sărăcia mijloacelor, reducția la cotidianul anost (K. Herzinger, în 'Introduction: On the New Fiction,' *Mississippi Review* 1985 Vol. 40, Winter, îl numește Realism Pop, Noul Realism, Ficțiune TV, Neo-Realism Neo-Domestic sau Post-Postodernism), metaficțiunea postmodernă are câteva nivele de sens.

Cel de-al doilea text din ***Proiecte de trecut***, de exemplu, ***Zburătoare de consum***, se constituie într-o descriere rece a unor aspecte din universul cenușiu al comunismului. Primul element frapant este prezentarea unui fapt banal, care făcea adeseori parte din cutumele populației. Prezența unei cloști în balconul aflat într-un bloc este un semn al eforturilor făcute de omul de rând pentru supraviețuirea familiei sale. Personajul în apartamentul căruia se desfășoară acțiunea, Doamna L., resimte acut nevoile la care este supusă și trebuie să facă lucruri care îi stirbesc demnitatea. Proza este plină de semnificații. Pasajul următor conține un simbol care sugerează dorința de evadare din lumea plină de constrângeri: „Doamna L. a stat la obișnuitele cozi alimentare cu un sentiment neobișnuit: se simțea ca un soldat care îndură cu seninătate totul pentru că își pipăie în raniță bastonul de mareșal." Acel obiect din raniță, bastonul, este dovada vie a supraviețuirii cu orice preț în condițiile dictaturii. Este vorba de o altă lume, de acel univers compensatoriu pe care personajele romantice și-l proiectau în propria lor intimitate intelectuală, pentru a rezista unor realități potrivnice. Există apoi și o rețetă de supraviețuire a omului superior în astfel de vremuri: „Doamna L. se așeza cu o carte în mână și stătea ore întregi în picioare citind și înaintând pas cu pas (…), trăgând pagina cărții ca pe o perdea protectoare între ea și lumea din jur." Derizoriul unei societăți în care idealurile se consumau la cozi pentru alimente (nu Oul Dogmatic, de Paști al lui Ion Barbu, ci cel pus la cloșcă să producă zburătoarea de cosum) putea fi uitat doar în lectură.

Următoarea povestire, ***La țară***, aduce în prim-plan condiția creatorului captiv într-un oraș anost, metaforă a constrângerilor regimului, dureros resimțite de intelectuali. Întâlnim și aici aceeași lume paralelă, a lecturii. Amintirea vie a unei călătorii în spațiul rural, la bunici, este punctul de plecare într-o aventură haotică, a prezentului, spre aceleași spații. Nu o nostalgie, ci o serie de trăiri ilogice, aflate sub semnul hazardului, ce o împing pe protagonistă să parcurgă același drum. Nu este vorba nici măcar de curiozitate. Senzația de pustietate este, cu siguranță, neîntâmplător descrisă. Se amendează astfel depopularea forțată a universului rural, generată de regimul totalitar. Spectacolul este cel al degradării continue, al forțelor răului care devorează tot ce găsesc în cale. Cârtițele, guzganii și gândacii pun stăpânire pe recolte iar boabele de porumb sunt „înzestrate cu posibilități proprii de deplasare", mișcându-se cu frenezie deși sunt amenințate de putrefacție. Satul este, de fapt, mic și cenușiu, în discrepanță cu amintirea idilică a naratoarei. Cuprinsă de un sentiment de nesiguranță din cauza acelei „imagini zgribulite", protagonista va pătrunde „ca într-un vis nesigur" în altă lume. Deci, dimensiunea fantastică se naște din manifestările ilogice ale realului. Urmează o desfășurare în forță a descrierilor de senzații: „Propria mea viață întinsă ca un elastic, gata să se rupă și să plesnească usturător, nu reușea să măsoare sau să explice." Intervine aici acel realism magic, născut din incapacitatea personajului de a percepe exteriorul în proporții logice, normale. Această dimensiune magică se suprapune peste elemente din realitate,

sugerând, ca și în fotografiile autorului primului manifest, Franz Roh, derapajul în absurd și angoasă al lumii familiare : „Acum, iarna, gradul de pustietate a clădirii depășea limitele normale ale suportabilului (…).” Două dintre trăsăturile de bază ale realismului magic sunt prezente în această povestire: caracterul hibrid (acea pendulare între trecut și prezent), dar și reticența auctorială oglindită în incapacitatea personajului narator de a face distincția între realitate și ficțiune în propriile descrieri. O scenă sugestivă pentru această a doua trăsătură a conceptului analizat este cea în care bătrânele satului dau din brațele ridicate, pregătite fiind să se desprindă de pe pământ și să se alăture păsărilor care înconjoară năucitor biserica. Personajele din realitate sunt transpuse într-o nouă dimensiune, născută în imaginația scriitoarei. Teoreticianul Luis Leal[2] surprinde natura realismului magic, afirmând că principala trăsătură nu este crearea acelor ființe sau lumi imaginare, ci construirea unor situații care să aducă în prim-plan relația misterioasă dintre personaj și circumstanțele sale. Realitatea se dematerializează, se evaporă în senzații, fantasticul fiind generat de percepția exacerbată: „Nu vedeam, bineînțeles, nimic, dar valul de răcoare suind amețitor din adâncuri și picuratul acela sonor reverberat de pereți îmi trezeau o spaimă (…).”

Ultima povestire a volumului, ***Biserica fantomă***, debutează cu un discurs despre fantastic, iar apoi se trece la prezentarea unei „nemaipomenite călătorii a bisericii de lemn pornită din satul Subpiatră”. Este acest text o mostră de construire a realismului fantastic. Există un punct de plecare „verificabil istoric.” O serie de iobagi din Munții Bihorului „au hotărât să își aducă în sat o biserică gata construită, dar aceasta va dispărea luată de puhoaiele Crișului după o iarnă geroasă care întrerupe călătoria din cauza înghețării monumentului. „Un călător din Țările Române, venit de departe, de la marea cea mare” le spune sătenilor că a zărit o biserică fantomă „plutind pe Dunăre în Jos.” Protagonista va pleca, însoțită de alți amatori de aventură, într-o călătorie la punctul de confluență al fluviului cu marea. Imaginile din natură trădează din nou, prin fantasmagoria descrierii, o față ascunsă, teribilă: „valuri mari (…) ridicau și coborau luntrea noastră ca pe o coajă de nucă, în timp ce cântecul se auzea năucitor”. Caracterul confesiv este evident acum, prin încercarea de a convinge lectorul de existența miraculosului în viața de zi cu zi: „Totul era real, exista cu adevărat, și numai această realitate indiscutabilă putea fi socotită sau nu miraculoasă.”

Aceste povestiri permit încadrarea scriiturii în sfera postmodernității, foarte eterogenă, dar cu unele elemente comune, cum ar fi atitudinea antihegemonică, anti-sistem: „lupta asupra tiraniei întregului”[3]. Preferința Anei Blandiana pentru genuri scurte (proză scurtă versus roman, eseu versus tratat, tabletă versus eseu) este un simptom al anti-dogmatismului. *Proiecte de trecut* conține narațiuni despre care știe că nu realitatea evenimentelor trecute ci arbitrajul ideologic le va adăuga paginilor de istorie sau le va elimina – eterna loterie a determinismului puterii asupra cunoașterii, cum ar spune Foucault. Sunt povești de viață ale unor personaje care nu au nicio legătură unele cu altele, provenind din locuri și din medii total diferite. Ele nu mai sunt însă simple fulgurări ale imaginației, având rădăcina înfiptă în istoria demonică a epocii postbelice. Se observă o estompare a narcisismului stilistic în *Proiecte de trecut* prin raportare la *Cele patru anotimpuri* și o afirmare a unui interes pentru victimile istoriei într-un moment în care apariția unor tensiuni sociale le readucea în memorie.

BIBLIOGRAPHY

1. Blandiana, Ana- *Cele patru anotimpuri, Proiecte de trecut*- Ed. Art, București, 2011

[2] Leal, Luis- ***Magical Realism in Spanish American Literature. Magical Realism.*** Ed. Zamora and Faris, (p. 119-123)
[3] Butler, Christopher- *Postmodernism- A very short introduction,* Oxford Publising, 2012 (pag. 95-96)

2. Boldea, Iulian- *Ana Blandiana, Monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000
3. Butler, Christopher- *Postmodernism- A very short introductio*n, Oxford Publishing, 2012 (pag. 95-96)
4. Lazăr- Zăvăleanu, Laura- *Dicționar analitic de opere literare românești*, Ed. Casa Cărții de știință, Cluj- Napoca, 2001
5. Leal, Luis- *Magical Realism in Spanish American Literature*. *Magical Realism.* Ed. Zamora and Faris, (p. 119-123)
6. Simpkins, Scott- *Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature. Magical Realism.* Ed. Zamora and Faris, (p. 148)
7. Ștefănescu, Alex.- *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Mașina de scris, București, 2005

Site-ografie:

1. Clark, Robert C.- American Literary Minimalism- https://books.google.ro/books?id=V_byoAEACAAJ&printsec=frontcover&hl=ro#v=onepage&q&f=false
2. https://sites.google.com/site/minimalismlessismore/minimalism-101
3. Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*

https://books.google.ro/books?redir_esc=y&hl=ro&id=GkfzchghgcQC&q=hesitation+natural+explnation#v=snippet&q=hesitation%20natural%20explnation&f=false

THE END OF SLAVERY THROUGH THE EYE OF THE FREE WRITER – A PARALLEL BETWEEN 19TH CENTURY AMERICAN AND ROMANIAN LITERATURE

Laura Claudia Cracană
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: For several centuries, institutionalized slavery was a significant part of the American and the Romanian societies. Though differentiated by an important series of factors, the two institutions had surprisingly similar evolutions - especially in their final stages. The resemblances accentuated around the middle of the 19th century when, in both countries, the abolitionist movements eventually led to the emancipation of the last categories of African American and Roma slaves, respectively. One of the common characteristics of the two systems was the impact of literature on the mentality of the majority population and, at the same time, in pressing the authorities to grant and respect the human and civil rights of the enslaved communities. A major concern for some while only a temporary interest for others, slavery and its abolition were often represented in literature, thus reflecting the wide variety of opinions regarding the 'best possible solution" both for the minority group and the nation as a whole. The present paper aims at offering a parallel perspective on the way in which the free American and Romanian writer used literature to advocate for emancipation or, on the contrary, to fight against abolition and, furthermore, on the positions that many of them adopted once the former slaves officially became free citizens of their nation.

Keywords: slavery, emancipation, social integration, American literature, Romanian literature.

It is often said that the 19th century was a time of major social changes and permanent transformations. The revolutionary attitudes and mentalities that characterized most of the social actions and political decisions made throughout the 19th century led to the intensification of the global transformation and modernization process. One of the biggest social reforms that were implemented around this time in many slave-holding countries was the abolition of the slavery system. The official end of slavery came in the context in which many Western societies were experiencing the effects of the rise and popularization of modern, progressive mentalities that put, more than any other time before, strong emphasis on the importance of human and civil rights. Consequently, a growing number of activists from the United States of America and the Romanian Principalities joined the international abolitionist movement and started to openly criticize and fight against the slavery institution. Their activity aimed at putting an end to the abuses suffered by the enslaved racial and ethnic groups from their countries – the African American and the Roma people, respectively – and, to a large extent, they were able to do it by emphasizing that a society which preserved the old system of human bondage could under no circumstance describe itself as part of the civilized, modern nations of the world. After decades of social work, public debate, and political reforms, slavery was eventually abolished in both countries in the second half of the 19th century: in 1855-1856 in the Romanian Principalities and in 1865 in the United States.

The people of African origins had been kept as slaves of the white American population for about two and half centuries by the time when the Republican president Abraham Lincoln adopted the Emancipation Proclamation and offered the former slaves the freedom that their ancestors dreamed so much about. On the other hand, though not as known and talked about, in the Romanian territories of Moldavia and Wallachia, the people of Roma origins were kept as slaves for more than five centuries. During this long period of time, the multiple Roma groups belonged to one of the three types of slave-owners: the state,

monasteries, and private owners (wealthy boyars). Unlike the enslaved Black American people who were subjected to more or less the same rules and laws, the life of the Romanian Roma slaves varied from one community to another, being influenced by the type of master that they had, by the main occupation of each sub-group, as well as by the traditional values respected by each of them. A major common characteristic of the slavery systems from the two countries was the fact that the gap between the majority population and the enslaved community was automatically seen as impossible to overcome until the first decades of the 19th century.

Naturally, after being institutionalized for several centuries and accepted as part of the national norm and tradition by so many generations, racism and xenophobia persisted – and even became more visible at times – in the two societies long after slavery was abolished. The fate of the "peculiar institution", the future of the enslaved communities, as well as the evolution of the inter-racial and inter-ethnic relationships inside the American and the Romanian nations represented topics of great interest in the international cultural and political life, generally dividing the public opinion in two large categories: the voices in favor of immediate abolition and urgent social integration of the former slaves and, on the opposite side, the persons who saw the racial and ethnic division as impossible to overcome and for whom the only way to ensure the national development was by strictly controlling the presumably inferior minority group. Caught between these two radical mentalities were the ones who adopted more reserved attitudes towards the way in which the end of slavery was to be handled by the national and local authorities and, later, towards the integration policies implemented in the decades following the abolition of the slavery system.

The shared history of slavery in the USA and the Romanian Principalities represented a topic of interest for the Romanian researchers from the post-communist decades, when intensification in Roma studies started to be noticed. Several authors focused on treating the history of the two minority groups comparatively, pointing out various similarities and differences between the two institutions. For instance, in 2005, the Romanian scientific researcher Venera Achim published the study "The Abolition of the Slavery in the Two Americas and the Romanian Principalities (19th century) – A Parallel" in *Europa și noi. Studii de istoria economiei*. In her paper, Achim analyzed, from a historical, social, and judicial perspective, the similarities between the American and the Romanian slavery systems, emphasizing the fact that the African American and Roma slaves were given a comparable social and judicial status – being, in most cases, firmly subjugated to the state or to each individual master. One year before Venera Achim's study, the Romanian literature professor Mihaela Mudure formulated the results of her own parallel research into the past history of the African American and the Romanian Roma groups. In the study "Blackening Gypsy Slavery: The Romanian Case" published in the volume *Blackening Europe. The African American Presence*, the author examined the "Roma situation" by "reading Romanian nineteenth-century history through the African American lens" (Mudure, 263-264). According to the Romanian professor, the African American community "has accomplished a lot more in its effort for full emancipation and acceptance at all levels of society than the Romanian Roma community" (264), so she tried to point out some "possible solutions" that the contemporary Roma community could use to correct certain mistakes made during slavery times and, especially, after the adoption of the emancipation laws and, in this way, to overcome the difficulties that a large part of the ethnic minority was still facing.

In all its forms, the literature of the 19th century reflected the divergent opinions regarding the decision of turning the former slaves into free citizens as well as the "best possible" solutions that were to ensure the prosperous evolution of the country once the slavery institution disappeared. With few notable exceptions, the literature dealing with slavery and abolitionism in 19th century USA and Romania was written by members of the

majority population. Consequently, the way in which they envisioned the relationship between the wealthy, powerful masters and their slaves had a major impact on the future evolution of race and ethnic relations in the two countries. As it was explained in Michael Omi's *Racial Formation in the United States*, racial theory "served mainly the interests of the powerful - white settlers, slave owners, colonial and later national elites" (Omi, 3), being mainly based on the literature of the majority group which "organized, structured, regulated, and explained" the desired systems of rule. It was through their perspective that the situation of the oppressed groups got to be known to the large reading audience. In the introduction to the study *Rromii… în căutarea stimei de sine (The Roma People… Looking for Their Self-Esteem)*, the Romanian writer and Roma rights activist Delia Grigore explained the psychological effects of the stereotypical representation coupled with the lack of self-representation of the Roma people in literature in the following way:

> after Emancipation, from a cultural and social point of view, the Roma people continued to be considered a parasite "subculture", a socially excluded group. The prejudiced collective mentality towards the Roma built the negative stereotype, and the Roma collective mentality, pushed by the low self-esteem caused precisely by this negative stereotype imposed by the *Other*, internalized and strengthened the negative stereotype. (Grigore, 20, *my translation*)

According to her, the negative impact of slavery and the lack of specialized integration policies were strongly felt immediately after emancipation and could still be noticed throughout the following centuries. The literary representations of the Roma people are primarily based on the prejudices and stereotypes promoted by the *Other*, the dominant population, and, as Delia Grigore explained, they are particularly important to analyze since they had the power to shape the upcoming attitudes and behaviors.

In the United States of America, the literary works dealing with slavery and abolitionism throughout the first half of the 19th century could be divided into two broad categories: pro and against the idea of maintaining the slavery system. For a long time, slavery was rarely the main concern of white American writers, who tended to include only minor references to the institution and to transmit, directly or indirectly, the general message that the practice of holding black slaves represented a "normal" aspect of the American society. Their texts established the basis of what was to be known as the Plantation Tradition by presenting the Southern American region as an *ideal* place where old values and traditions were perfectly mixed with only the most necessary forms of modernity and technology and where people of all origins and backgrounds could live in peace, happiness, and prosperity as long as a fixed set of norms and rules was followed. This picturesque image was intensified by a series of characters that were carefully introduced in the plot to be representative for an ideal, desired version of two of the central categories of the Southern population: the white slave-owning population and their black slaves. In their texts, slaves were presented as being utterly satisfied with their condition and, even more, as being perfectly integrated in the American society. Writers such as George Tucker, John Pendleton Kennedy, William Gilmore Simms, Caroline Lee Hentz included enslaved characters that strongly refused the idea of emancipation, considering slavery as the necessary help that the white American society kindly agreed to offer them.

The Plantation Tradition texts naturally attracted heavy criticism during the years of the abolitionist movement, which was determined to show the "real face" of the slavery system and to make people (those in the North but especially those in the South) understand the potentially tragic implications and consequences of depriving an entire racial group of basic human and civil rights. In their attempt to appeal to the emotional side of a large part of the American population, many of the pro-emancipation writers used themes, characters, and actions that were seen as typical for the American society of the 19th century. Consequently,

many of the stereotypical images that were used to portray the people of African American origins for a very long time were popularized by American abolitionist literary works. In his *The Black Image in the White Mind. The Debate on African American Character and Destiny 1817-1914*, the American professor of American history George M. Fredrickson, introduced the concept of "romantic racialism" in the attempt to explain the attitude of the writers that strongly argued against the slavery system while relying on some already-existing racial labels or, in many cases, shaping new stereotypical figures that would come to define the future understanding of the American interracial attitudes. While they were extremely effective in raising sympathetic feelings towards the enslaved population and heavily contributed to the abolitionist cause, they also transformed the understanding of "racial identity" and widened the gap between the common images of the white and black races in the United States.

Furthermore, abolitionist literature triggered bold reactions from the Southern defenders of slavery who wrote and promoted texts that, unlike the Southern Plantation tradition, were created with the sole purpose of contradicting abolitionists and justifying the maintenance of the slavery tradition. Many important proslavery texts, the number of which started to grow in the 1850s, were organized around the idea that slavery was a necessary system which was, if at all, equally detrimental to the master and the slave. In fact, the peaceful relationship between the owners and their slaves, who shared almost everything during their common daily activities, was often reiterated by these writers: "No man can travel a day though any thickly-settled portion of the South, but he will come up with some sturdy yeoman and his sons working in company of their Negroes; sometimes their own property, at other times hirelings whom they have employed by the month or year" (Hundley, 195-196). John C. Calhoun, George Fitzhugh, or William Gilmore Simms are only a few of the popular American figures who played a major role in the defense of slavery by using their literary works to formulate an official response to the growing abolitionist spirit in the North and, slowly, in the South.

The literary debate pro and against the maintenance of Roma slavery in the Romanian Principalities was not as active, well structured, and popular as it was in the USA. In fact, the issue of slavery was rarely dealt with by Romanian writers prior to the first decades of the nineteenth century. While references to the presence of Roma slaves could be found in some of the earliest texts written by Romanian or foreign authors, they were presented as common elements of the Moldavian and Wallachian society, without raising too much attention among the Romanian public before the propagation of abolitionist feelings in Western Europe and the American continent. Unlike its American counterpart, the 19th century Romanian literature did not reveal strong anti-emancipation tendencies. With some exceptions, most of those who spoke against the emancipation of the Roma slaves pointed out the negative consequences that the lack of a good assimilation strategy could have on the Romanian society as a whole. For this reason, several journalists, professors, and members of the new Romanian elite brought their own contribution to the "Gypsies' emancipation" (and encouraged others to do the same) by trying to come up with short or long term integration plans that aimed at offering the proper context for the transition of the Roma people from the position of slaves to that of land-owning citizens.

In this way, it could be said that the Romanian writers who approached the manumission topic followed two main directions: one in which the need of emancipation was justified with social and economic arguments and that saw the Roma people as more profitable if given the status of free tax-paying citizens and, secondly, one that underlined the theory of natural rights and human equality, according to which the Roma slave was equal in body, mind, and spirit to his or her Romanian master. Thus, one the one hand, a large number of *abolitionist Romanian* writers adopted the methods and strategies of the American

abolitionists and included in their texts characters of Roma origins that were the victims of the discriminatory Romanian system and suffered unimaginable cruelties throughout history. In their vision, freeing the Roma slaves was the least that the Romanian authorities could do to help the ethnic minority group overcome its tragic past and dream of a better future for their descendants. Religion, humanism, and morality were used as main arguments against the long tradition of slavery, which was now considered to have stopped the Romanian people from achieving the highest level of civilization. Writers such as Vasile Urechia, Vasile Alecsandri, Gheorghe Asachi, and others attempted to build a new image of the Roma population in literature and to offer a new perspective of the system of slavery. Thus, their texts contributed to the intentionally created, overly romanticized and exclusively positive image of the *Gypsy slave* in total opposition to the image of the *Evil Master* who physically and morally abused an entire ethnic group based solely on old beliefs and practices.

On the other hand, Roma slavery was portrayed in the Moldavian and Wallachian society of the pre-emancipation decades as a collective sin, the greatest shame that darkened the history of the Romanian people, or as an obstacle that stopped the country from aligning itself along the modern, civilized, democratic nations of the European continent. Active abolitionists, Romanian public figures such as Mihail Kogalniceanu, Alecu Russo, Theodor Diamant and others argued in favor of emancipation by stressing the great socio-political advantages that such a measure was to bring to the country and, above all, to the national image in the international context. However, most of the proposed emancipation and integration plans focused on the potential benefits of the boyars that agreed to free their slaves, often ignoring the category that was in great need of financial and material help. It is noticed how these writers strongly asked for the adoption of the emancipation laws and for the human rights of the former slaves to be respected while preserving the same stereotypical representations of Roma individuals as biologically and morally inferior beings.

In this way, the debates regarding abolitionism and the future situation of the former slaves ended with the adoption of the emancipation laws in both countries. While in Romania the end of Roma slavery was proclaimed peacefully and through the gradual implementation of a series of emancipation laws that elevated all categories of slaves to the status of taxpaying citizens of the nation, in the United States the Thirteenth Amendment to the US Constitution came in the context of the bloodiest war in the history of the American nation. After many decades of fervent fight and keen social and political activism to bring the centuries of abuse and oppression to an end, the large population of enslaved African Americans and Roma people in the United States and the Romanian Principalities of Moldavia and Wallachia, respectively, whose only reality had been, up to that moment, entirely dependant on a white master and on the state authorities in general, suddenly found themselves in a situation that was as desirable and gratifying as it was dangerous and frightening. Following the spirit that characterized the pre-emancipation decades, writers belonging to the dominant population continued to express their own understanding of the implications that such a major social reform could have on the minority group and the society at large.

In 1984, the American professor in the Humanities Joel Williamson published his study *The Crucible of Race. Black White Relations in the American South Since Emancipation* in which he categorized the attitudes of the Southern American population towards the outcome of emancipation and, later, towards the "issue of race" in three groups. Thus, according to him, the racially liberal mentality was in connection with the idea that the former slaves, and the African American population in general, were in a difficult situation at that time only because of the long centuries of abuse and discrimination that kept their community in an inferior social, cultural, and intellectual position. The most important for them was, however, the fact that, with the proper help and instruction from the majority population, all

freedmen had the possibility of escaping the dehumanizing positions where they had been placed by history and reach the highest levels of cultural and personal fulfillment. The Liberal writers believed, as their texts intended to show, in the biological equality between the White and the Black race, the latter being naturally affected by the oppressions and limitations that they suffered but in the prospect of quickly overcoming them.

On the other side of the spectrum, the American professor placed the Southern conservative voices. Struggling to recover the old values and establishments of the war-torn South, the White majority was forced to face and endure the shortages and hardships that dominated their lives in the decade that followed the end of the war – a period described by Joel Williamson as "the <nadir of the Southern white> just as the turn-of-the-century years were the <nadir of the Negro>" (Williamson, 80). The perspective of Conservative writers (such as Joel Chandler Harris or Thomas Nelson Page), as described by the American professor, stressed the idea that "the potential of black people was very poor, and they tended to regard a low level of Negro existence as his proper place, or a point on the path to finding that place" (86). These writers used their works to lament the loss of the old South and to offer a nostalgic portrayal of the "good old ways" that defined the paternalistic society in which masters and slaves lived happily together. The character of African American origins represented in these texts is portrayed as a potentially dangerous individual whose inherent moral flaws are worsened if given uncontrolled freedom and liberties – as opposed to the happy and grateful "good old darky" that lived, during slavery times, the "best possible life".

The extremist voices that were against the idea of offering complete freedom and equal rights to the African American population were included by Williamson in the category of radical mentalities. The Radical thinkers openly argued in favor of segregation and the complete separation of the White and Black races as the only possible solution for the good development of the American society. Radical thinking against the Black race gained popularity in the American South in the last years of the 19th century and had a big impact on the turn of events from the first decades of the 20th century. By far the most influential Radical thinker was the white supremacist politician and novelist Thomas Dixon, Jr who published the most famous openly racist novels *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden – 1865–1900, The Clansman*, and, later, *The Traitor*. These texts presented, in a romanticized way, the important role of the Ku Klux Klan in protecting the American society against the spread of the free Black population, argued against the attempts to offer equal rights to Blacks, and, primarily, justified the presence of *white supremacist* leaders in the public American life.

In the same way, in the decades immediately following the implementation of the final emancipation laws, some of the writers and public figures who joined the abolitionist movement continued to be concerned with the situation of the Roma people living in Moldavia and Wallachia. Though the life inside the free Roma communities was far from being a major concern for the majority population, the few literary works having people of Roma origins as protagonists attracted a rather large audience at the time of their publication, but, in most cases, did not have a major impact on the attitude and mentality of the Romanian reading audience. These writers presented the characters of Roma origins as innocent *victims* of the dominant society who had to pay the price of being of a different ethnicity and, in some cases, of a different skin color.

Thus, there was a large number of literary works which, though written many years after the Roma people were emancipated, dealt with the Romanian system of slavery and presented details about the life of Roma persons as slaves of Romanian boyars. After directly or indirectly witnessing the struggles of the newly freed citizens to find a place for them and their families in the hostile Romanian society, writers such as Leon Negruzzi, Gheorghe Sion, and, later, Radu Rosetti addressed the issue of the "emancipated Gypsy" in their texts by

reminding or, in some cases, even informing the Romanian readers about the real history of slavery and, most importantly, about the tragic consequences that the oppressive institution had on the life, identity, and mentality of the former slaves and their successors. Preserving the tone and the spirit of the abolitionist movement, these writers presented the Roma characters in an absolutely positive light and in total contrast to the oppressive, heartless Romanian masters. The authors' sympathy towards this ethnic group was openly expressed, the tone of the language being meant to appeal, just like during the abolitionist movement to the emotions of the Romanian reading audience.

Other writers who shared the empathetic tone towards the victims of the slavery system focused on the situation of Roma individuals after achieving freedom and social emancipation. Bogdan Petriceicu Hașdeu, Vasile Alecsandri, and, once again, Radu Rosetti are the authors of some of the rare post-manumission literary works that focused on the social and psychological effects of the past history of slavery on the former slaves and how the negative stereotypes commonly associated with the identity of the Roma community had a terrible impact on the life and destiny of the *free Gypsy*. According to the perspective offered by these texts, the "free Gypsy", unable to escape the image that had been traditionally given to Roma individuals from all groups and categories, found it impossible to reach a good, stable position inside the Romanian society and, in the end, gave up trying to defy the common stereotypes against their community and had, unavoidably, a tragic end. Another element that is present in these texts is the emphasis on the negative influence of the dominant Romanian people who are, directly or indirectly, blamed for the hopeless fate of the descendants of the enslaved *Gypsies*.

Another category of Romanian writers who included characters of Roma origins or who simply referred to the actions and lifestyle of the free Roma communities from Moldavia and Wallachia in their literary works is different from the previous ones through the attitude shown by the authors towards the ethnic minority group. Writing in the last years of the 19th century and the first decades of the 20th century, important Romanian literary figures such as Ion Luca Caragiale, Gala Galaction, Tudor Arghezi, George Coșbuc, Mihail Sadoveanu, and George M. Zamfirescu portrayed the Roma individual at the margin of the Romanian society or, in some cases, as living completely isolated from the majority population in uncivilized, barbarian conditions. These literary works accentuated the negative traits of the characters that have Roma origins and were built around the idea that the Roma people had an unquestionable inferior nature and an innate tendency towards violence, dishonesty, and primitivism. Despite their theoretically equal position in the Romanian society, they were represented as outsiders, rejected by the dominant population. In many of these texts, the moments when members of the two communities came together inevitably led to chaos and devastating consequences.

The comparative analysis of the literary portrayals of the Black American community in the USA and of the Roma groups in the Romanian Principalities reveals the existence of similar patterns of representation that were followed by writers from the outside of the discriminated groups in the decades before and after the final emancipation laws. One of the most important resemblances is given by the popularity of the abolitionist movement in both countries and by the literary works that were dominated by an intentionally-built positive image of the minority group. However, while the abolitionist movement attracted many critics in both countries, a major difference is noticed: the debate in the USA was concentrated on whether or not to completely abolish the system, while, in Romania, the abolitionist discourse was mainly focused on drawing the lines of an emancipation plan that would bring most benefits to the dominant population. The terrible consequences of the slavery tradition and the great injustice suffered by the Roma slaves were later dealt with by Romanian writers who witnessed the tragic situation of the *emancipated ones*, the difficulties that they encountered,

and the real consequences of anti-Gypsy mentality and behavior. However, the long history of slavery naturally played a crucial role in shaping the image that the Roma group had for a very long time in the eye of the non-Roma artist and common individual. Being built on the idea that the Roma people are generally defined by inferior moral, intellectual, and physical characteristics which make it necessary for them to be governed and supported by power figures coming from the outside of the ethnic group, the Romanian slavery system created the perfect justification for maintaining the belief in the white man's absolute superiority. In the same way, the American literature of the post-Civil War decade revealed the presence of strong pro-integration attitudes of white American writers. Nevertheless, the "liberal thinking" soon got to be dominated by the Conservative paternalist mentality, which promoted the physical and mental superiority of the White race and the need of a strict control of the rights and freedoms of the Black people in order to ensure a proper evolution of the racial minority, as well as a good and prosperous future for the nation as a whole. In these circumstances, the leading figures of the African American and the Romanian Roma people had the difficult role of defying the established stereotypical thinking and, most importantly, of teaching the members of the community about the necessity of showing the rest of the world their real identity and cultural heritage and that their contribution to the overall situation of the country is just as valuable as that of the rest of the population.

BIBLIOGRAPHY

Achim, Viorel. *The Roma in Romanian History*. Budapest: Central European University Press. 2004.

Achim, Venera. "Desfiinţarea sclaviei în cele două Americi şi în Principatele Române în secolul al XIX-lea – O paralelă". In: *Europa şi noi. Studii de istoria economiei*. Coordinated by Maria Mureşan. Bucureşti: Editura ASE, 2005, p. 373-394.

Frederickson, George. *The Black Image in the White Mind. The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*. New England: Wesleyan University Press, 1987

Grigore Delia, Mihai Neacșu, Adrian-Nicolae Furtună, *Rromii… în căutarea stimei de sine*, Bucuresti: Centrul „Amare Rromentza", 2007

Hundley, D. R. *Social Relations in Our Southern Society*. Massachussetts: Applewood Books, 2008

Mudure, Mihaela. "Blackening Gypsy Slavery: The Romanian Case". In: *Blackening Europe. The African American Presence.* Edited by Heike Raphael-Hernandez. New York: Routlege, 2004, p. 263-284

Omi, Michael; Howard Winant. *Racial Formation in the United States. Third Edition*. New York: Routlege, 2015

Williamson, Joel. *The Crucible of Race. Black-White Relations in the American South Since Emancipation*. New York: Oxford University Press, 1984

LOVE, LITERATURE AND ARCHAEOLOGY

Ioana-Mihaela Vultur
PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Far from being just a historical and chronological classification of some archaeological discoveries, the present book is a link between notions of archeology, history, mythology, literature and psychoanalysis. Cătălin Pavel's Arheologia iubirii is a synthesis of the evidences of love throughout the evolution of mankind through history. Whether it refers only to simple objects removed from the earth, or whether it is based on written declarations of the loves and passions lived in different eras, the present book gets rid of the theoretical framework of historical and archaeological research. The potential of such a study is immense and endless, as the author himself points out by referring to the structurality of reality as in Neverending Story. Archaeological material is still telling its stories and new discoveries will fill the pages of other studies of Cătălin Pavel on this topic.

Keywords: synthesis, mankind, theoretical framework, archaeological research

O carte căreia i se prevede un impact durabil asupra unui public larg de cititori – istorici, arheologi, antropologi, filologi, sociologi, dar nu numai – grație temei pe care Cătălin Pavel a ales să o abordeze. În *Arheologia iubirii* , Cătălin Pavel optează pentru alcătuirea unui *mic catalog arheologic care să documenteze dragostea de cuplu.*[1] Ca orice arheolog care se respectă, „documentarea" este gândită cronologic, după cum putem surprinde încă din titlul studiului, începând cu primii oameni care au populat planeta (*neanderthalensis-sapiens*) și ajungând la paralela existentă între metodele arheologiei și metodele psihanalizei lui Freud. Deși o astfel de structurare a conținutului este percepută de către autor ca fiind *o alegere lipsită de imaginație*[2], considerăm că o astfel de abordare este binevenită pentru un cititor care, probabil, nu este familiarizat cu istoria și atunci i se oferă o imagine graduală, progresivă și succesivă asupra evoluției iubirii de cuplu.

În redactarea lucrării de față, Cătălin Pavel nu se dezice de profesia sa de arheolog. Drept urmare, este evident faptul că el nu realizează speculații și nu elaborează teorii care nu sunt fundamentate pe o dovadă pur științifică. Spre deosebire de literatură, unde tema iubirii este ușor interpretativă, în cartea lui Cătălin Pavel interpretările speculative nu sunt accepate, în locul lor trebuie să existe o dovadă de ADN, o datare cu carbon, inscripții pe tencuieli, scrisori între îndrăgostiți etc. Un exemplu în acest sens este cel despre *Valdaro lovers/amanti di Valdaro.*

Interesante sunt și titlurile pentru care optează Cătălin Pavel în denumirea capitolelor, multe dintre acestea fiind construite pe o metaforă sau pe o antiteză: „O inimă fierbinte într-o epocă de piatră. *Homo neanderthalensis* și *homo sapiens"*, „Eros și Thanatos. Înmormântări duble din Neolitic și Epoca Fierului", „Când dragostea noastră va fi (pictată pe) oale și ulcele. Arta greacă și mitologia" sau „Lumea de dincolo și casa de dincoace. Taj Mahal și Mausoleul din Halicarnas". În ciuda apartenenței la un domeniu de activitate care operează cu dovezi pur științifice, se observă clar inventivitatea ludică a lui Cătălin Pavel în alegerea titlurilor, uneori simțindu-se o fină ironie în ele.

În *Arheologia iubirii*, Cătălin Pavel nu recurge doar la o simplă enumerare cronologică a evoluției iubirii de-a lungul istoriei umanității. Încă din primul capitol, el formulează întrebări și înaintează ipoteze pe care apoi le susține prin exemple concrete obținute de

[1] Pavel, Cătălin, *Arheologia iubirii. De la Neanderthal la Taj Mahal*, Ed. Humanitas, București, 2019, p. 11.
[2] Ibidem, p. 13.

cercetările științifice și arheologice. Alteori, din contră, vine și anulează unele „interpretări" greșite ale anumitor descoperiri arheologice, ancorându-se în actualitatea cercetărilor din domeniului său. Un exemplu în acest sens este reprezentat de ultimele analize paleogenetice, potrivit cărora un cuplu format dintr-o femeie *sapiens* și un bărbat neandertalian avea urmași preponderent fete.

Deoarece este o carte despre povești de dragoste, această dragoste trebuie să-și fi avut un prim cuplu în schema istoriei omenirii, iar acesta cu siguranță nu se află în conformitate cu dogmele creștine. *Antologia iubirii* lui Cătălin Pavel fixează prima dragoste, acea dragoste care nu se uită niciodată, în urmă cu 45 000 de ani. Este momentul în care *sapiens* ajunge pe teritoriul Europei și îi întâlnesc pe „localnicii" neandertalieni. Apare *amorul preistoric*, acesta având drept consecință încrucișarea celor două specii care dă naștere la hibrizi, indivizi care, potrivit cercetărilor erau acceptați în societate. Pe lângă dovezile de arheologie care oferă o imagine asupra legăturilor dintre *sapiens* și neandertalieni, Cătălin Pavel prezintă, într-o manieră accesibilă și utilizând un limbaj de specialitate familiar unui larg public de cititori, elemente de genetică extrase din urma acestor încrucișări și teorii care ar putea explica dispariția neandertalienilor după contactul cu *sapiens*. Istoria are o tendință de a se repeta și vom descoperi, în capitolele care vor urma, că astfel de întâlniri între două rase diferite nu au fost unice. Chiar și procedura pare să respecte aceiași pași: una din cele două rase era superioară celeilalte, aceasta pornește în explorare, cea avansată o asimilează/anihiliază pe cea mai slabă, iar contactele începeau prin oferirea unor obiecte sub formă de daruri. Rezultă un tipar care este regăsit și în cadrul interferențelor pe care spaniolii, conduși de către Columb, le-au avut cu aborigienii din insulele Americii: *relațiile dintre spanioli și femeile taino trebuie să fi plecat de la aceste brățări, sau în orice caz brățările și-au făcut loc foarte repede în aceste relații.*[3]

Dacă anterior dovezile de dragoste sunt evidențiate prin analiza de ADN găsit în schelete, în capitolul al doilea am putea avea prima dovadă de tandrețe și de afecțiune din lume. Este vorba de cea mai veche îmbrățișare. Descoperirea a fost făcută la Valdaro și a fost plasată în perioada neolitică. După cum menționează Cătălin Pavel, particularitatea acestui caz este dată de faptul că în acea perioadă „înmormântările duble" erau destul de rare. Dacă la *sapiens* și neandertalieni (Paleolitic) întâlnim înmormântări singulare, în această nouă epocă (Neolitic) are loc o schimbare și încep să apară primele înmormântări duble. Într-un studiu care tratează o astfel de temă, nu se putea omite prezentarea „amanților de la Valdaro". Cu toate acestea, așa cum am menționat la începutul articolului, spre deosebire de alți arheologi, Cătălin Pavel nu se lasă total fermecat și convins de mirajul acestei îmbrățișări și acceptă analiza justă, antropologică.

Înaintând prin periplul istoric propus, poposim, în capitolul al treilea în Antichitate, mai exact în aria greco-romană și egipteană a acestei perioade istorice. Dragostea de cuplu începe să prezinte similitudini cu poveștile și relațiile familiare nouă, doar resursele diferă. Acum întâlnim „scrisori de dragoste" și corespondențe între soți, iubiți, amanți inscripționate pe cioburi de sticlă, papirus, tăblițe sau graffiti, toate aceste materiale fiind *o sursă excepțională, chiar dacă indiscretă, pentru cunoașterea vieții private în lumea mediteraneană antică.*[4] Dovezile păstrate oferă o imagine clară asupra modului de organizare și de receptare a relațiilor stabilite între soți sau iubiți. La o simplă lectură a câtorva dintre documentele oferite ca exemple de către Cătălin Pavel putem extrage, cu foarte mare precizie, rolurile și responsabilitățile pe care fiecare din cei doi soți le aveau prestabilite în cadrul societății antice. De la soldatul Hilarion, care îi cerea soției sale Alis să aibă grijă de copilul pe care urma să îl nască, asta în cazul în care era băiat, iar dacă ar fi fost fată, să o abandoneze, la

[3] Ibidem, p. 232.
[4] Ibidem, p. 60.

contractele nupțiale, în care erau stipulate tot felul de obligații și clauze pentru viitoarele soții, toate aceste exemple se constituie în dovezi clare, scrise, de necontestat. În cazul în care iubirea nu îți era împărtășită, ori planurile nu aveau rezultatul scontat se apela, evident, la farmace. De multe ori, în realizarea unor astfel de farmece se apela la practici de tip *voodoo*, astfel de păpuși fiind răspândite în Atena epocii clasice. Se observă dorința și aplecarea lui Cătălin Pavel pentru oferirea unor dovezi concludente, de o realitate frapantă asupra oglindirii conexiunilor și principiilor de dragoste. Selectarea situațiilor prezentate nu este aleatorie. Cu fiecare exemplu oferit ni se creionează realitățile unei lumi apuse, dar încă de actualitate, deoarece, după cum am observat din situațiile prezentate aici, cu pasiunile, frământările și practicile lumii antice, ne confruntăm, uneori, chiar și în prezent.

După înmormântări duble, scrisori de dragoste, păpuși voodoo, tema dragostei este analizată prin raportarea la o arhitectură anatomică. Este vorba, mai exact, despre sexualizarea unui monument dedicat lui Augustus, în redarea lui Piranesi – forma falică a celebrei piețe publice din Roma antică, Forum Augustum construit perpendicular peste Forul lui Cezar. Această locație, după cum aflăm de pe urma cercetărilor pe care Cătălin Pavel le sondează, era o zonă puternic încărcată sexual.

Arta rămâne o dovadă de neegalat atunci când vine vorba despre redarea și înțelegerea iubirii în Antichitate. O atenție aparte este acordată de către Cătălin Pavel scenelor pictate pe *oale și ulcele*. Pornind de la aceste scene, Cătălin Pavel se oprește tendențios asupra a douăzeci de aventuri binecunoscute din mitologia greacă. Fenomenul erotic din Antichitatea greacă este caracterizat de CV-uri amoroase *obeze* ale unor bărbați mitici – Hercule, Ahile, Ulise, Hector, Paris, Tezeu, Perseu. Acest palmares nu caracterizează și femeile din mitologie, doar poveștile despre Elena din Troia și Afrodita reprezintă excepțiile de la regulă. Teatrul, poezia epică și vasele folosite la banchet au fost cele care îi familiarizau pe greci cu amorurile eroilor și zeilor. Acestea sunt și cele două planuri pe care Cătălin Pavel își realizează clasificarea aventurilor amoroase. Pe de o parte avem eroii, pe de altă parte, zeii. Poveștile lor de dragoste sunt marcate de pasiuni dezlănțuite, dorință, extaz, capricii, tragism, promisiuni încălcate, gelozii, furii, pierderi dureroase. După cum putem observa, cetățenii Greciei nu duceau lipsă de imaginație atunci când vine vorba despre picanterii amoroase, chiar dacă ele par lipsite de orice urmă de romantism. Astfel de povești *neconvenționale* de dragoste exercitau un farmec aparte asupra muritorilor antichității eline.

Pe lângă aventurile amoroase din mitologie, există numeroase povești erotice rămase scrise pe ziduri, dovadă fiind cele aproximativ zece mii de graffiti, descoperite la Pompei. Foarte puține dintre ele sunt lirice, multe dintre acestea fiind de-a dreptul porcoase. Este evident că *scrijelitorul anonim de măscări nu vedea în acest fel de inscripție un prilej pentru o nuanțare mai judicioasă a sentimentelor sale. Uneori e vorba de nimic mai mult decât de expresia francă a unor dorințe sexuale irepresibile. Alteori ele sunt însă instrumentate social în diferite forme de autopromovare sau de competiție între bărbați, dacă nu cumva folosite chiar ca instrumente de dominație și control asupra femeilor*.[5] În urma studierii mesajelor de pe pereții clădirilor din Pompei, s-a ajuns la concluzia conform căreia astfel de inscripții aveau drept scop negocierea unor raporturi de putere între bărbați și erau mai puțin destinate pentru a impresiona societatea feminină. Astfel de graffiti, văzute din perspectiva arheologică, devin dovezi clare, de necontestat asupra societății romane, de la acea vreme. Acesta este și motivul pentru care valoarea lor morală nu este luată în calcul; ele sunt investite cu o însemnată valoare istorică. De la inscripțiile de pe pereții locuințelor private, până la cele întâlnite pe zidurile publice sau pe pereții din bordelurile din Pompei, astfel de mesaje se prezintă sub forme diverse: inventarul unor cuceriri amoroase, petreceri de burlaci, declarații sentimentale, insulte, un delir obsesiv-compulsiv, nu în ultimul rând, întâlnim chiar și

[5] Ibidem, p. 190.

inscripții publicitare. O parte dintre aceste *postări* lăsate pe *wall*, se bucurau până și de câte un *review*. Ce-i drept, după cum observăm, aveau și romanii *Facebook*-ul lor.

În capitolul dedicat lui Adam și Evei, încă de la început se poate constata dezamăgirea fin ironică a lui Cătălin Pavel cu privire la povestea amorului dintre primul cuplu biblic: *În arta catacombelor, povestea lui Adam și a Evei nu e cine știe ce mare desfășurare de întâlniri amoroase. Presupun că nici pentru majoritatea cititorilor de azi ai Bibliei ingredientele principale ale poveștii celor doi nu sunt sentimentele, ci păcatul și consecințele lui.*[6] Nu e întâmplătoarea plasarea succesivă a capitolelor cinci și șase. Dacă eroii și zeii greci excelau în aventuri amoroase, escapadele s-au redus, poate chiar s-au anulat în paginile și reprezentările artei creștine. Grecii își percepeau idolii cu manifestări și comportamente umane, libertine, uneori exagerate, fără limite. A venit creștinismul și a adus cu el dogme bisericești, printre care și păcatul. Interesant este că păcatul *cuplului zero*, așa cum subliniază Cătălin Pavel, nu este de natură sexuală, ci integral culinară. De la multitudinea de nuduri și scene erotice din mitologia greacă, creștinismul a cenzurat orice inițiativă erotică a artei, la una singură: redarea căderii în păcat. Obișnuit cu izvorul antic grec, care se revarsă într-o nesfârșită rețea de aventuri amoroase, creștinismul devine fad, iar Cătălin Pavel nu este mulțumit doar cu o prezență atât de săracă a sexualității cuplului biblic. Acesta este și motivul pentru care Cătălin Pavel aduce în discuție o scenă din arta creștină timpurie, în care Adam și Eva sunt reprezentați în pat, în speranța că va mai condimenta puțin imaginea celor doi.

Există o varietate de forme prin care o persoană poate să își arate dragostea față de o alta, însă unele iubiri au fost de-a dreptul *monumentale*. Astfel de iubiri nu aveau cum să scape atenției lui Cătălin Pavel. Iubirile de acest gen s-au transformat în monumente de dragoste și *declarații politice de putere*. Două astfel de iubiri sunt analizate din perspectiva istorică și a dovezilor oferite de săpăturile arheologice. Monumentele funerare pot spune multe despre dragostea dintre doi soți, iar dacă acestea aveau și dimensiuni impresionante, ele deveneau și mai impozante. Suferința Artemisiei, la moartea soțului ei, a luat forma unui mausoleu. Chiar dacă această durere produsă de pierderea lui Mausolos a fost dată drept exemplu în Antichitate, arheologul Cătălin Pavel consultă studiile întreprinse de-a lungul vremii la acel sit și rămâne ancorat în realitatea timpului, ajungând la concluzia potrivit căreia *Dincolo de sentimente, o parte din motivele pentru care Artemisia a construit celebrul mausoleu au fost cu siguranță politice și religioase, după cum nici iubirea lui pentru ea nu era apolitică.*[7] Nu aceleași motive au stat la baza ridicării celui mai celebru monument funerar – Taj Mahal. În acest caz, iubirea soțului supraviețuitor pentru soția decedată a fost motivul care a generat construirea monumentului.

Cartea lui Cătălin Pavel nu se dorește a fi doar o inventariere a evoluției fenomenului de iubire, surprins în diverse ipostaze ale istoriei umane. Ea dezvăluie povești de dragoste împărtășită, povești ale unor cupluri care aveau interese și pasiuni comune pentru arheologie. Astfel de povești de dragoste, dezgropate din nisipurile timpului, au suscitat interesul unor scriitori de primă speță. Nu de puține ori, aceștia au găsit un bogat material care a stat la baza unor cărți de renume. La fel de adevărat este și faptul că acești scriitori erau pasionați de arheologie sau cel puțin împărtășeau această pasiune. Este și cazul Agathei Christie, cu al ei jurnal de șantier intitulat *Tell Me How You Live*. În urma expedițiilor în care l-a însoțit pe soțul său la situri arheologice, autoarea britanică a scris *Crima din Mesopotamia* și *Moarte pe Nil*. Dacă în literatură arheologia era sărac reprezentată, timpul petrecut de Agatha Christie pe șantiere se regăsește în descrierile de specialitate pe care le are în scrierile sale, unde experiența autentică se transpune în lumea ficțională a lui Hercule Poirot.

[6] Ibidem, p. 145.
[7] Ibidem, p. 175.

În periplul său prin istoria dragostei, Cătălin Pavel își extinde studiul, ajungând la realizarea unor analogii între domeniul arheologiei și a altor științe, subliniind influența pe care o simplă relicvă o poate exercita asupra altor domenii de cercetare. Nici Freud nu a putut să ignore importanța și cuceririle arheologiei, identificând mereu paralele explicite între arheolog și psihanalist. În lucrările sale se resimte o conectare substanțială la discursul arheologic, în ciuda unor metafore poate ușor banale, în unele pasaje. Totul se datorează unui roman de dragoste în care arheologiei i se atribuie un rol imortant - *Gradiva. O fantezie pompeiană* de Wilhelm Jensen. Pornind de la acest roman banal, Jensen redactează celebrul eseu *Delirul și visele în Gradiva*. Acțiunea acestui roman este cea care îi oferă lui Freud numeroase puncte comune cu ramura pe care el o cerceta. Pe teritoriul subiectului descris în paginile cărții lui Jensen, Freud se simte comfortabil, savurând cu plăcere acest text plăcut psihanalizei. Nu de puține ori, Freud surprinde operații de lucru similare între cele două cercetări, pe care le expune sub forma unor parabole: ... *arheologia este un tip de cercetare care nu poate avansa fără distrugerea parțială a obiectului studiat. Arătându-i statuetele antice găsite în morminte, Freud comenta că ele au fost salvate tocmai pentru că nu au fost lăsate expuse, ci au fost îngropate, și-și ilustra astfel teoria potrivit căreia tot ce este conștient se supune unui proces de eroziune, iar tot ce este inconștient are șansa de a fi imuabil.*[8] ori ... *psihanalistul, ca și arheologul în săpăturile sale, trebuie să descopere strat după strat din psihicul pacientului, înainte să ajungă la comorile cele mai adânc îngropate și cele mai prețioase.*[9] La fel cum s-a întâmplat și în cazul Agathei Christie, arheologia a stârnit pasiuni măreațe, pasiuni care au fost transpuse în paginile cărților și studiilor întreprinse de Sigmund Freud. Cătălin Pavel surprinde, în cele câteva pagini pe care i le dedică pasiunii lui Freud pentru arheologie, rolul important pe care aceasta îl ocupa în imaginarul psihanalistului vienez.

O altă prezență feminină din paginile *Arheologiei iubirii* este Gertrude Bell. Capitolul unsprezece este un adevărat omagiu adus celei mai emblematice figuri feminine din lumea arheologiei masculine. Numeroasele sale cercetări au propulsat-o pe locul de frunte pe care îl ocupă astăzi. Prezența sa activă a făcut arheologia orientală mult mai romantică, devenind un *pionier ar arheologiei bizantine*. Nu de puține ori, hermeneutica și biografii care au fost captivați de misterul vieții lui Gertrude Bell au avut aceeași întrebare: cum a fost viața amoroasă a unei femei care, datorită meseriei sale și a timpului în care trăia era nevoită să aibă un pronunțat comportament masculin.

Probabil că am fi fost dezamăgiți dacă *Arheologia iubirii* nu ar fi avut un capitol dedicat vieții amoroase neamului românesc, deși ea ne este prezentată ca fiind doar o *fantezie dobrogeană*. Titlul capitolului pare a fi desprins dintr-un tabloid de scandal – *Viața amoroasă a vikingilor din România. O fantezie dobrogeană.* Elementul care șochează este oferit de prezența neamului nordic pe teritoriul țării noastre. Bineînțeles că și pentru acest aspect istoria și arheologia ne oferă o explicație plauzibilă: *ca tot omul, vikingii mergeau la Bizanț, de obicei cu o secure sau cu o spadă, ca mercenari recrutați de împărații bizantini, iar alteori doar cu portofelul, la cumpărături.*[10] Se pare că unii dintre nordicii care ne tranzitau teritoriul s-au îndrăgostit de frumusețile noastre autohtone și au poposit mai mult decât se așteptau. Cele mai multe artefacte de origine vikingă au fost descoperite în așezarea de la Nufăru.

Departe de a fi doar o clasificare istorică și cronologică a unor descoperiri arheologice, cartea de față este o împletire între noțiuni de arheologie, istorie, mitologie, literatură și psihanaliză. *Arheologia iubirii* lui Cătălin Pavel este o sinteză a dovezilor de dragoste de-a lungul evoluției omenirii prin istorie. Fie că face referire doar la niște simple *obiecte scoase*

[8] Ibidem, p. 285.
[9] Ibidem, p. 291.
[10] Ibidem, p. 215.

din pământ, fie că se bazează pe declarații scrise ale iubirilor și pasiunilor trăite în diferite epoci, cartea de față se debarasează de cadrul teoretic al cercetărilor istorice și arheologice. Ea devine un catalog bine inventariat al descrierii poveștilor de dragoste trăite încă de la începutul istoriei omului de Neanderthal. Potențialul pe care îl are un astfel de studiu este imens și interminabil, după cum însuși Cătălin Pavel semnalează prin referirea la structuralitatea realității ca în *Poveste fără sfârșit.* Materialul arheologic încă așteaptă să își spună poveștile, iar noi descoperiri vor completa paginile altor studii ale lui Cătălin Pavel pe această temă.

BIBLIOGRAPHY

1. Pavel, Cătălin, *Arheologia iubirii. De la Neanderthal la Taj Mahal*, Ed. Humanitas, București, 2019

LITERARY IMAGOLOGY: THE SCHOOLS AND ITS RESEARCHERS

Elisaveta Iovu
PhD Student, "Dimitrie Cantemir" State University of Republica Moldova

Abstract: In this paper we approach the theme of schools and researchers of literary imagology. Like any discipline, literary imagology has a series of schools and representatives who have contributed to its development. In the paper, by the notion of "school" we mean the area of a spoken language, which means two or more states that speak the same language. Due to this fact we have registered schools in different language areas. In the beginning of the paper we propose an analysis of the contribution of the French school and its researchers, the merit of which is due to the emergence of this discipline, and then we outline the contribution of the other schools, such as: the German-Austrian, Portuguese, Spanish, Romanian, Russian, Polish, Chinese schools etc. In this article we notify the contribution of each school and its basic representatives, in shaping the historical, theoretical and methodological course of literary imagology.

Keywords: School, Studia Imagologica, Comparative Imagology, Study of Image, Study of Alien/Stranger, Literary Imagology

Ca orice disciplină nou apărută în secolul trecut şi imagologia literară are un şir de şcoli[1] cu reprezentanţi care au contribuit la dezvoltarea ei. Imagologia literară se bucură de o reţea de şcoli în diferite arealuri lingvistice, precum cel francez, german-austriac, portughez, spaniol, român, rus, polonez, chinez etc. Ceea ce trebuie de menţionat de la început este faptul că aportul şcolilor franceze şi german-austriece este incomparabil mai mare decât al celorlalte şcoli. Cercetările acestora au servit ca bază şi model pentru imagologii din întreaga lume. În continuare vom încerca să conturăm contribuţia fiecărei şcoli din punctele de vedere istoric, metodologic şi teoretic ale imagologiei literare.

Şcoala franceză. Contribuţia şcolii franceze în domeniul imagologiei literare se produce în trei etape. Prima etapă este una de pregătire a terenului, a unor studii sporadice, apărute înainte de anul 1947. Este vorba despre lucrările „strămoşilor" imagologiei, ca cele ale lui Paul Hazard şi Ferdinand Baldensperger, mai ales ale lui Baldensperger (1871-1958). Lui Baldensperger îi sunt atribuite cele mai importante merite în apariţia şi dezvoltarea literaturii comparate în Franţa, dar şi în dezvoltarea de mai departe a *studiului imaginii*. Ulterior, cu ajutorul doctorandului său, Jean-Marie Carré, a pus bazele imagologiei. Totodată, la începutul secolului, Baldensperger a fondat modelul de monografie comparativă franceză „*Goethe en France"* (1904), care a fost modelul lui Carré pentru lucrarea „*Goethe en Angleterre"* (1920) şi al altor tineri comparatişti din acea perioadă. În acei ani, în universităţile din Franţa, cursul de literatură comparată se preda împreună cu studiul imaginii.

Etapa a doua cuprinde perioada anilor 1947-1959. Este etapa apariţiei disciplinei. Imagologia, ca un studiu critic al imaginilor, apare mai întâi în Franţa, prin anii care au urmat după cel de-al Doilea Război Mondial. Acest lucru se produce odată cu publicarea, în 1947, a lucrării lui Jean-Marie Carré, *Les ecrivains francais et le mirage allemande 1800-1940*. Datorită acestei cărţi, s-au deschis perspective în metodele de lucru ale imagologiei, s-a conturat obiectul de studiu.

[1] Prin noţiunea de „şcoală" subînţelegem arealul unei limbi vorbite (de exemplu: şcoala portugheză reprezintă atât lucrările şi cercetătorii din Portugalia, cât şi cele din Brazilia; sau şcoala română ce cuprinde reprezentanţii atât din România, cât şi din Republica Moldova etc.).

Jean-Marie Carré este considerat, pe bună dreptate, creatorul şcolii franceze în ceea ce priveşte studiile imaginii. M. F. Guyard (n.1921), discipolul lui Carré, se ocupă de punctarea problemelor legate de cunoaşterea străinului (în capitolul VIII, *L'etranger tel qu'on le voit*, din manualul *La littérature comparée*, 1951). În 1950, când programul Guyard a fost prezentat ca un *domaine d'avenir* pentru Literatura comparată, cel puţin în Europa de Vest s-a aplicat acest tip de abordare. La un moment dat, M. F. Guyard a intrat în polemică cu criticii literari comparatişti americani. A urmat o criză în domeniul imagologiei, deoarece reprezentanţii francezi nu erau pregătiţi pentru a răspunde criticilor venite din partea reprezentanţilor americani, în frunte cu R. Wellek, şi nu au putut demonstra caracterul interdisciplinar al imagologiei literare. Meritul şcolii franceze de imagologie la această etapă este cel de a pune bazele unei noi discipline, propunând noţiuni terminologice care au marcat trecerea de la *studiul imaginii* [1] la *studiul străinilui* [2].

Etapa a treia începe de prin anii ’70 şi mai durează încă. Continuitatea Şcolii franceze la această etapă se desfăşoară prin contribuţiile lui Daniel-Henri Pageaux, Jean-Marc Moura, Michel Cadot, Jean-François Brossaud, Julia Kristeva etc. Daniel-Henri Pageaux se evidenţiază prin propunerea noţiunii terminologice de „*imagologie”* (1981). De asemenea, cercetătorul contribuie teoretic şi metodologic la coagularea disciplinei, oferind modalităţi de interpretare a textelor imagotipice, de exemplu, prin filiera *atitudinilor fundamentale* sau a modelului simbolic, prin algoritmul de caracterizare a personajului „Celuilalt” (2000). Lucrările sale de valoare, apărute în diferite limbi, care au favorizat domeniul imagologiei sunt: *„De l’imagerie culturelle a l’imaginaire”*(1989), *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*, (1971); *Imagens do Portugal na cultura francesa,* (1984); *Images et mythes d'Haïti,* (1985); *Perspectives comparatistes,* (1999); *El corazón viajero. Doce estudios de literatura comparada,* (2007); *Imagololoske razprave,* (2008), *Itinéraires comparatistes,* (2014) etc., dar este şi autorul unor manuale de succes *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, (1982); *La littérature générale et comparée*, (1994); *Da literatura comparada à teoria da literatura*, (2001) etc. Daniel-Henri Pageaux iniţiază la Sorbona un studiu privind imaginea Celuilalt. Cercetătorul francez continuă pe de o parte cercetările din domeniul imagologiei începute de înaintaşii lui, dar pe de altă parte abordează o altă perspectivă pornind de la antropologia lui Levis Strauss.

Jean-Marc Moura se remarcă prin lucrările *L’image du tiers monde dans le roman français contemporain*, (1992); *L’imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique*, (1992) etc. Şi el, la fel ca Daniel-Henri Pageaux, contribuie la sistemul metodologic al disciplinei prin modalitatea interpretării textelor imagotipice, prin filiera conceptelor de *utopie* şi *ideologie* (1992). Jean Marc Moura a deschis câmpul de cercetare spre noi orizonturi geografice, pornind discuţiile despre imaginea „lumii a treia” în literatura contemporană franceză şi imaginea „exotică” în literatura occidentală. Acest câmp de cercetare a lui Moura se referă la studiile post-coloniale, un domeniu de cercetare care are deja o istorie destul de mare în Statele Unite, unde s-a dezvoltat de la sfârşitul anilor 1970, prin cercetările lui Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak sau Homi K. Bhabha. În Franţa, aceste discuţii s-au desfăşurat în contextul studiilor francofone.

De etapa a treia ţin lucrările, la fel de importante, ale lui Jean-François Brossaud „*Réflexions méthodologiques sur l'imagologie et l'ethno-psychologie littéraires*” (1968), Michel Cadot „*Les Etudes d’images* ”, (1983), Julia Kristeva „*Étrangers à nous-mêmes”* (1988), care propune metode de lucru pentru personajul Străinul /Celălalt, realizează studii de imagine a Străinului şi Străinătăţii.

Şcoala german-austriacă. Această şcoală a jucat un rol hotărâtor în domeniul imagologiei, chiar dacă, iniţial, când reprezentanţii francezi se ocupau de studiul imagologic, ei aveau alte priorităţi de cercetare. Ulterior, însă, reprezentanţii ei au adus un aport considerabil. Această şcoală cunoaşte două etape de evoluţie, care continuă fără intrerupere

până astăzi. Prima etapă cuprinde anii ’60 – ’80 și se remarcă prin personalitatea notorie a lui Hugo Dyserinck. Etapa a doua urmează anii ’80 – prezent și se distinge prin contribuția următorilor imagologi: Joep Leerssen, M. Beller, F. Stanzel, W. Zacharasiewicz, Klaus Heitman și nume mai noi, ca Martin Stein, Manfred S. Fischer, Karl Syndram etc.

Hugo Dyserink este considerat creatorul școlii, iar contribuția lui în acest domeniu este nemăsurabilă. Hugo Dyserinck[2] și-a adus aportul în domeniul imagologiei prin următoarele lucrări: *Zum Problem der „images“ und „mirages“ und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft* (1966), *Graf Hermann Keyserling und Frankreich. Ein Kapitel deutsch-französischer Geistesbeziehungen im 20. Jahrhundert* (1970), *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik*, (1985), pe care le includem în prima etapă a școlii german-austriece, iar pentru etapa a II-a: *Komparatistik. Eine Einführung. 3*, (1991); *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft*, (1992) etc. În studiile sale, comparatistul clarifică statutul imagologiei, ceea ce nu au reușit reprezentanții etapei a doua a școlii franceze și readuce cercetarea imagologică pe făgașul normalității.

Cercetătorul a dezvoltat pe baza discuțiilor dintre oficialii francezi și americani noțiunea de „*imagologie comparată*“. Împreună cu studenții săi, Martin Stein, Manfred S. Fischer și Karl Syndram efectuiază studii semnificative în privința „Imaginii Europei” și psihologia oamenilor ca parte a programului Aachen. Astfel contribuie „la construirea unui program imagologic european” [3, p. 206]. Cercetările lor s-au bazat pe o metodă deductivă în domeniul imagologiei dar, în același timp, au suferit din cauza excesului descriptiv, fenomen observat de cercetătorul spaniol, M. Sanchez: „Dyserinck nu s-a adâncit într-o lucrare imanentă a textelor, ci în funcția extraliterară a imaginilor” [4, p. 11].

Pe timpul lui Dyserinck nu a existat o definiție clară a termenilor, cum ar fi cel de *imagine* (se are în vedere conceptul de *imagotip*), *stereotip* sau *prejudecată*, utilizate de disciplina *Imagologia comparată*. În plus, conceptul de *stereotip* era limitat la aspecte particulare ale străinului, transmis doar literar, fără a se face o analiză complexă a fenomenului dat. Iar „majoritatea conceptelor, după cum obsevă Sanchez, nu numai că sunt definite cu terminologii difuze și metode neuniforme, dar și pentru faptul că metodele lor abstracte și caracterul lor deductiv, sunt rareori folosite în practică” [4, p. 12].

Aceste probleme au fost rezolvate în etapa a doua a școlii. Activitatea lui Dyserinck a continuat și-n această etapă, pregătind un teren favorabil pentru cercetările din domeniul imagologiei. Alături de ceilalți reprezentanți ai școlii, Leerssen, Beller, Stanzel etc., pune la punct metodologia, teoria și istoria acestei discipline. Dyserinck a fost editor al Contribuțiilor de la Aachen referitor la Literatura Comparată, co-editor al publicațiilor de la Amsterdam despre limbă și literatură și co-editor al seriilor de carte academică *Studia Imagologica* și *Studien zur Komparatistischen Imagologie*. Cu ajutorul colegilor săi, pune bazele teoretice (Hugo Dyserink, Joep Leerssen, M. Beller, F. Stanzel, W. Zacharasiewicz), istorice (Joep Leerssen) și metodologice (Joep Leerssen, W. Zacharasiewicz) ale disciplinei.

Joep Leersen, discipolul lui Dyserinck, pune la punct împreună cu Manfred Beller o istorie și o metodologie proprie acestei științe-discipline noi, prin Manualul „*Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters,* A Critical Survey (2007). Totodată, pe parcursul ultimilor ani, vine cu un șir de articole/ cercetări de valoare privind studiul dat. Comparatistul olandez predă din 1991, Literatura europeană modernă în Universitatea din Amsterdam. La moment se ocupă cu cercetarea percepțiilor, reprezentărilor și stereotipurilor interculturale, în special în literatura irlandeză și istoria culturală;

[2] Hugo Dyserink născut la 5 august 1927 în Bruges, Belgia, este cunoscut în lume ca un comparatist Belgian, însă activitatea sa desfășurată la Universitatea RWTH Aachen, Amsterdam, începută din 1967, și anume în domeniul imagologiei îl include în școala german-austriacă, dar și faptul că studiile sale care vizează aspectul imagologic le găsim de asemenea în limba germană.

dezvoltarea naționalismului cultural; dar totodată se ocupă și de istoria și metodologia științelor umaniste (în special, a imagologiei). A obținut în 2008 premiul Spinoza pentru studiile din domeniul imagologiei. El este cunoscut ca autor al următoarelor lucrări: *Imagology: On using ethnicity to make sense of the world*, (2016); *Stranger/Europe*, (2017); *Mere Irish and Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, its Developments and Literary Expression Prior to the Nineteenth Century*, (1986); etc.

Alți reprezentanți al școlii sunt și Franz Karl Stanzel și Waldemar Zacharasiewicz. Primul născut în Molln, Austria, este cunoscut prin lucrările *Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter fremder Völker*", (1974); *Europäer. Ein imagologischer Essay*, (1997); *Zur literarischen Imagologie. Eine Einführung*, (1999). Împreună cu colegul său Zacharasiewicz: *Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts* (1999); etc. În palmaresul activității lui Waldemar Zacharasiewicz mai putem adăuga și următoarele lucrări: *Transatlantische Differenzen in kulturhistorischer Perspektive*, (2004); *Die Klimatheorie in der englischen Literatur und Literaturkritik von der Mitte des 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert*, (1977); Studia Imagologica 17, *Imagology Revisited*, (2010); *The Theory of Climate and the North in Anglophone Literatures*, (2009) etc. Contribuția lor se cuantifică prin introducerea sintagmei teoretice „teoria climei și a nordului" și a modalității de abordare a personajului Celuilalt. Aceste noțiuni terminologice și metodologice reprezentanții le-au aplicat asupra unui corpus de texte ce vizează literaturile anglofone (2009). Traduc, dintr-o limbă veche germană în limba engleză „Tabloul popoarelor", primul tablou al stereotipurilor, identificat în Evul Mediu, despre cele zece națiuni din Europa. Efectuează o cercetare minuțioasă asupra imaginii Germaniei și a germanilor în literatura americană (2007).

O contribuție incontestabilă pentru această școală au lăsat-o și Klaus Heitman (1930-2017) sau Manfred S. Fischer. Unele din lucrările lui Klaus Heitman bucură și publicul vorbitor de limba română: *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german* 1775-1918, (1985); *Oglinzi paralele: studii de imagologie româno-germane* (1996) și *The Italian image of Germany in its history*, (2003; 2008; 2012). Manfred S. Fischer prin: *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik*, (1985); *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte: Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, (1981).

Școlii germane-austriece i se datorează apariția celor două serii de carte academică a imagologiei. Prima reprezintă **Studia Imagologica*, editată de Hugo Dyserinck și Joep Leerssen și publicată de Brill Publishers. Aceasta înregistrează din anul 1992 până în prezent, 25 volume. Cel mai recent volum apare în 2019. Această serie de carte academică aparută la Amsterdam sub coordonarea profesorilor Hugo Dyserinck, Raymond Corbey, Joep Leerssen, Arthur Mitzman, găzduiește monografii științifice și volume colectate în engleză, franceză sau germană. Volumele oferă un forum pentru această specialitate literar-istorică. Înainte de includerea lor în *Studia Imagologica*, acestea sunt supuse revizuirii de către reprezentanții de bază ai imagologiei. Seria dată încearcă să răspundă la următoarele întrebări: Ce descrieri și caracteristici au fost conferite stereotipic națiunilor? Ce procese de marginalizare, denigrare sau apreciere pot fi înregistrate într-un asemenea discurs? Ce clariate poate aduce studiul reprezentărilor asupra istoriei relațiilor internaționale și vice-versa? Asemenea întrebări au fost puse în ultimele decenii în diferite domenii, începând cu literatura comparată și terminând cu istoria culturală, antropologie, sociologie etc.

Cea de a doua serie de carte academică este **Studien zur Komparatistischen Imagologie*. Seria este editată de Elke Mehnert și Hugo Dyserinck și publicată de Frank & Timme. Aceasta reprezentă o serie mai recentă, cu 3 volume până în prezent (Vol. I 2014, Vol. II 2015, Vol. III 2018). Seria include scrieri alese din literatura comparată, care vizează domeniul imagologiei, dar propune aspecte importante pentru terminologia, metodologia și

perspectiva imagologiei comparate. Primul și al treilea volum analizează în detaliat Programul Aachen al literaturii comparate și contribuția lui Hugo Dyserinck. Volumul al doilea oferă un răspuns plauzibil la întrebarea: Ce este și unde este astăzi imagologia?

În concluzie putem susține cu certitudine că datorită contribuției mari în domeniul imagologiei comparate ale lui Dyserinck și adepților de la Aachen sunt puse bazele teoretice, metodologice, istorice ale disciplinei. Datorită acestor reprezentanți, după cum observă comparatistul german Logvinov „ia naștere o Imagologie contemporană" [3, p. 212].

Școala română. Interesul pentru imagologie în această țară a fost mai exact după anul 1993 încoace. Și aceasta s-a datorat pentru că „a fost stimulat de liberul acces la informație și la descoperirile europene în domeniu, afirmă Leonte Ivanov, dar și de faptul că noul context politic permitea abordarea oricărui subiect, chiar și a celor «delicate», de tipul imaginii evreului sau a relațiilor noastre cu rușii" [5, p. 9-10]. De aceea au început să apară studii și cercetării în diferite direcții, fie literatură, istorie a mentalităților, etnologie, psihologie, etnopsihologie etc.

În domeniul imagologiei literare, reprezentanții de bază sunt considerați: Dan Horia Mazilu (*Noi despre CEILALȚI*. Fals tratat de imagologie, 1999); Iulian Boldea (*Imagology and Interculturality*, 2014; *Imagology, Globalism and Interculturalism*, 2013); Leonte Ivanov *(Imaginea rusului și a Rusiei în literatura română.* 1840-1948, 2004); Aliona Grati *(Moldovenii în ochii Occidentalilor. Exercițiu imagologic*, (2012); *Drumuri prin Basarabia interbelică. (Auto)imagologie literară,* 2014); *Chișinăul și chișinăuenii. Exercițiu de imagologie literară* (2018); *Regele Mihai I al României și Basarabia* (2018); *Mitopoetica oraşului Chişinău* (dosarul vizitatorilor din prima jumătate a secolului al XX-lea) (2019); Gheorghe Lașcu *(Imagologia literară comparată. Câteva repere teoretice și metodologice*); Vasile Voia *(Imagologia comparatistă și studiile europene. Orientări actuale*; *Tematologia comparatistă*); Carmen Andras *(Romania și imaginile ei in literatura de calatorie britanică. Un spatiu de frontieră culturală*, 2003; etc. Din șirul lucrărilor de mai sus, conștientizăm că aportul școlii române în domeniul imagologiei literare este relevantă cel mai mult prin studii practice (Dan Horia Mazilu, Leonte Ivanov, Aliona Grati, Carmen Andraș, Diana Vrabie) și mai puțin teoretice (Leonte Ivanov, Iulian Boldea, Gheorghe Lașcu, Vasile Voia).

În aspectul studiilor practice, lucrarea „*Noi despre CEILALȚI*", de Dan Horia Mazilu, a fost scrisă ca un compendiu pentru studenții săi „pentru a le spune că românii cei vechi, în judecățiile lor cu privire la Ceilalți, n-au fost nici mai buni, dar nici mai «răi» decât alții" [6, p. 11]. Autorul propune un șir de hetero-imagini ale străinilor: turci, polonezi, chinezi, ruși, evrei, greci, a unor popoare din Arabia și Asia etc., văzuți de românii, fie la ei acasă sau în ospeție. Prin prisma acestei cărți, cercetătorul păstrează și evidențiază valoarea operelor literare vechi, prin exemplele specifice și notele date de al reprezenta pe străin, pe Celălalt diferit de poporul român, păstrând de fiecare dată limbajul și contextul vechi, adecvat epocii. Dan Horia Mazilu s-a dovedit a fi un observator desăvârșit, un imagolog, un bun cunoscător al istoriei și literaturii române vechi.

Leonte Ivanov, prin lucrarea *Imaginea rusului și a Rusiei în literatura română.* 1840-1918, (2004), efectuează o cercetare pe axa diacroniei. Studiul cuprinde anii 1840-1918 și vizează un corpus de texte literare, atât din literatura română din România, cât și din Basarabia, în care este evidențiat „rusul" ca reprezentare a alterității față de poporul român.

Aliona Grati, prin lucrările sale încearcă să creioneze portretul – „robot" al basarabeanului dintre Nistru și Prut, de la întemeierea Moldovei până în zilele noastre. „De la întemeierea Moldovei Medievale încoace, pe distanţa cuprinsă între Ceahlău şi Cetatea Albă s-au perindat diverşi călători, soli în trecere sau în misiune, iezuiţi, misionari catolici, eruditi în căutarea vestigiilor romane, diplomaţi aventurieri, negustori sau martori ocazionali veniţi din Vest" [7, p. 3]. Aceștia au înregistrat în diferite impresii și jurnale de călătorie, imagini despre moldoveni / basarabeni, chișinăueni, care au servit ca un prim suport în cercetările

imagologice. Teoreticianul literar vorbește cu entuziasm despre trecutul glorios al moldoveanului, când era „văzut în linii mari viteaz, războinic, onest, strategic, cutezător, încrezător în sine și tenace" [7, p. 3] și cu regret despre „retrogradarea" lui în epocile următoare.

Din anii '80 și până la etapa actuală, au existat în spațiul românesc și unele reviste care au jucat un rol deosebit în domeniul imagologiei literare, printre care: *Synthesis* (prin anii '80 publică mai multe studii de imagologie); „*Phantasma*", de la Cluj; Revista Bistriței (revistă de istorie, care publică în 2007 câteva articole privitor la studiul imagologic); „Spațiile Alterității", de la Lugoj, (începând cu anul 1996 și până în prezent, precum și volumele apărute în urma acestora – *Identitate și Alteritate* – și-au adus nemijlocit aportul în domeniul imagologiei prin cercetările fructuoase efectuate), *Metaliteratura* (din 2012 înregistrează sporadic câteva articole), *Revue des Études Sud-Est Européennes, Echinox, Observator Cultural, Dialogica* etc.

Comunicările și articolele științifice din cadrul acestora au abordat pe larg și unele continuă să abordeze diferite aspecte privind imaginarul, istoria mentalităților, antropologia istorică, identitatea și alteritatea (etnică, confesională, culturală), evoluția etnotipurilor în plan istoric. În spațiul românesc au avut loc și conferințe pe teme imagologice: de exemplu, în perioada 21-22 aprilie 2017 s-a desfășurat o conferință internațională pe o temă imagologică *Idegen-Străinul-The Stranger*, la Universitatea Sapientia din Miercurea Ciuc, România. În cadrul Facultatii de Litere a Universității "Babes-Bolyai" din Cluj-Napoca, a fost deschis Centrul de Cercetare a Imaginarului sub conducerea profesorului Corin Braga. În domeniul imagologiei istorice (și istoriei mentalităţilor), școala română are ca reprezentanți de bază pe Alexandru Duțu, Lucian Boia, Sorin Mitu etc., iar în cel al imagologiei psihologice/etnopsihologice: Iacob Luminița Mihaela, Alin Gavreliuc; etnologice: Andrei Oișteanu etc.

În concluzie, susținem faptul că școala română, în ansamblul ei, nu s-a ocupat de elaborarea unei metodologii, sau a noțiunilor teoretice ale disciplinii. Aceasta s-a bazat, nemijlocit, pe cele propuse de școala franceză, germană-austriacă și rusă. Preluând terminologia și metodologia din Occident, reprezentanții ei au cercetat și au analizat atât propria imagine văzută de diferite popoare, care au constituit de alungul timpului o alteritate pentru poporul român, cât și imaginea străinilor în cultura (literatura) română.

Școala portugheză. Imagologia literară, în școala portugheză cuprinde cercetările și cercetătorii atât din Portugalia, cât și din Brazilia. În Portugalia, imagologia s-a manifestat mai exact după anii '70, dar nu s-a bucurat de o înflorire la fel ca în Germania, Franța, Belgia. Începând cu anul 1971, pe acest teritoriu încep abia să apară studii din domeniul imagologiei și anume lucrările lui Daniel-Henri Pageaux. Cercetătorii din Portugalia, la fel ca și cei români, într-un fel sau altul au abordat mai mult probleme de auto-imagotipuri și hetero-imagotipuri. Printre ei se remarcă Ana Paula Coutinho Mendes, Maria Manuela Baptista, Maria João Simões, iar din Brazilia: Celeste Ribeiro de Sousa.

Ana Paula Coutinho Mendes este cunoscută în domeniul imagologiei prin lucrările: „*Lentes Bifocais - Representações Literárias da Diáspora Portuguesa do Século XX"* (2009); „*Passages et Naufrages Migrants. Les Fictions du Détroit"* (2012); „*Nos&Leurs Afriques. Images identitaires et regards croisés. Constructions littéraires fictionnelles des identités africaines cinquante ans après les décolonisations"*, (2013); "*Marguerite Duras. Palavras e Imagens da Insistência"*, (2015); „*Representação do Outro e Identidade. Um estudo de Imagens na Narrativa de Viagens*. II – *Imagologia literária: contornos históricos e princípios metodológicos*", (2000) etc. Cercetătoarea efectuează un șir de cercetări ceea ce vizează imaginea Portugaliei și a locuitorilor ei, dar și a străinilor în viziunea portugalilor, reprezentate în operele literare. Efectuează studii asupra identității și alterității, dar se oprește și asupra instrumentarului metodologic și istoric al disciplinei.

Maria Manuela Baptista, de asemenea efectuează studii de identitate și alteritate („*Identidade – Ficções"* (2006). Efectuează și studii comparative dintre autohtoni (portugali) și străini (brazilieni) precum este evident în lucrarea „*Brasil e Portugal: Representações e Imagens*" (2003). Alte lucrări: „*Cartografi a Imaginária de Eduardo Lourenço. Dos críticos"* (2004); *Estereotipia e Representação Social – uma abordagem psico-sociológica*, (2004), ceea ce demostrează contribuția cercetătoarei și la analiza și cercetarea stereotipurilor sociale.

Maria João Simões este cunoscută prin lucrările: „*Imagology and relational complexity: the groups stereotype*" (2009). *Imagotipos literarios: processos de (des)configuração na Imagologia Literaria*, (2007); etc. Cercetător la Centrul de Literatură portugheză (CLP) al Universității de Coimbra, coordonează o echipă de lucru în jurul unui proiect în domeniul imagologiei. Proiectul „*imagotipos literarios*", (2007), are un scop și obiective bine determinate. Cercetătorii din cadrul proiectului susțin că imagologia reprezintă un succes și o vicisitudine din domeniul Literaturii Comparate. Din aceste considerente își propun să analizeze aspecte importante pentru acest domeniu: relația dintre „eu" și „celălalt", despre imagologie și identitate; contribuția psihologiei sociale; stereotipiile și stereotipii; analiza discursului critic; etc. În perioada 2005-2006, a propus (la fel și colegul său, Joaquim Pires Valentine) la Facultatea de Arte de a fi creată și predată o disciplină nouă: „*Imagologie, Literatură și Identitate*". Din motive administrative, acest curs nu a fost urmat.

Celeste Ribeiro de Sousa (post-doctorat în teoria literaturii și literatură comparată la Universitatea din Sao Paulo (USP) / Universitatea din Köln (2000) are o experiență de lucru în limba germană. De aceea efectuează cercetări pe teme imagologice, receptare, literatură de imigrare, studii culturale. În 2004 publică lucrarea *Do Cá e do Lá. Introdução à Imagologia* (2004), care a dezvăluit în Brazilia studiile de pionierat ale lui Hugo Dyserinck, referitor la imagologia școlii germane-austriece și franceze. Și lucrările „*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*" (1992), și „*Nomadías*" (2000), ale Mary Louise Pratt, sunt la fel de importante pentru cercetările din domeniul imagologiei din cadrul școlii portugheze.

Școala rusă a jucat un rol important în procesul teoretizării imagologiei literare. Aceasta are ca reprezentanți de bază: A.R.Oșepkov *Имагология*, (2010); V.P. Trâkov, *Имагология и имагопоэтика*, (2015); O. Togoeva,*Что такое имагология*?; O.V. Tomberg, *Sudiul Literaturii în contextul Imagologiei filologice*, (2015); E.V. Papilova, *Имагология как гуманитарная дисциплина*, (2011); etc. Aceștia propun dezvoltarea în cadrul fiecărui tip de imagologie a unor subdiscipline, se ocupă cu definirea acestora și efectuează cercetări consistente. De exemplu, E.V. Papilova utilizează termenul de *imagologie artistică* [8, p. 32], care studiază imaginile „străinilor" create în lucrări de ficțiune. Totodată, cercetătoarea identifică o nouă direcție în cadrul ei cu denumirea de *imagologie folclorică,* sursele sale constituind toate genurile artei populare. O.V. Tomberg numește imagologia literară – *Imagologie filologică.* De fapt el distinge diferite tipuri de imagologii, de la imagologia artistică și folclorică – la imagologia literară și lingvistică [9].

În domeniul imagologiei istorice, cercetătorii ruși au format sub-discipline: studiul imaginii puterii[3] și imagologie politică. Olga Togoeva susține că poate să existe și *imagologie juridică* [10]. Conceptul de „imagologie" (imagologia *потестарная*) din știința istorică internă a fost folosit în mod activ de М.А. Бойцов în cadrul proiectului de cercetare «*Образы власти в Средние века и Новое время в Западной Европе и России*», (2004-2006) condus de el la Institutul de Istorie Mondială al Academiei de Științe din Rusia.

Școala rusă a influențat și a trezit interesul pentru imagologie în diferite arealuri ale fostei Uniuni Sovetice. O influență a școlii ruse găsim în Georgia (Nino Mindiashvili, *Imagological reflections in Georgian literary discourse*, 2017). În Ucraina, în cercetările din

[3] studiul imaginii puterii (**rus.** *имагология потестарная*, din **lat.** *Potestas* - putere)

domeniul imagologiei, se observă o influență a școlii franceze, german-austriace și americane. Reprezentanți: Vasile Budnâi (Василь Будний) este cunoscut prin lucrarea *Розгадка чарів цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології* (2007); iar D. Nalivaico (Наливайко Д.) *Літературознавча імагологія: предмет і стратегії* (2005); etc.

Școala ungară. Un șir de reprezentanți s-au unit pentru a studia istoria timpurie a Ungariei și de a prezenta imagotipurile acesteia, pentru un public vorbitor de limbă engleză. Reprezentanți, majoritatea din ei sunt de origine maghiară, printre care: Nóra G. Etényi, Klára Jakó, Szymon Brzeziński, Tamás Kruppa, Iva Kurelac, Orsolya Lénárt, Orsolya Réthelyi, Kees Teszelszky. Studiile lor au fost incluse într-o serie de trei volume intitulată „*A Divided Hungary in Europe: Exchanges, Networks, and Representations*, 1541−1699. Titlul seriei poate suna de la sine explicativ, Ungaria divizată în Europa: schimburi, rețele și reprezentări.

Aceste volume specifică modul în care s-a dezvoltat reprezentarea și propaganda cu privire la Ungaria împărțită sau, mai bine spus, cum a fost construită Imaginea Ungariei și a maghiarilor. Impresia colectivă a acestora, demonstrează că reprezentările/ imaginile create despre Ungaria și Transilvania au fost în mod clar înrădăcinate în timp, într-o circulație europeană. Acestea vizau condițiile politice, religioase și sociale locale. Rezultatele finale au arătat mai mult ca un calidoscop, decât o oglindă clară, susțin autorii cărții.

Celelalte școli. Privind contribuția altor școli, la fel de importante pentru domeniul imagologiei, se pot adăuga și școala spaniolă, croată, turcă sau chineză. De exemplu în Croația este cunoscută cercetarea imagologică efectuată de Zrinka Blažević: *Performing National Identity: The Case of Pavao Ritter Vitezovic´ (1652–1713)*, 2003; *Potentials of Otherness: the Landmarks for the Foreign Country; Global challenge: the (im)possibilities of transcultural imagology* (2014) etc. Cercetătoarea de la Universitatea din Zagreb, în studiile sale schițează portretul străinului și a străinătății, dar vorbește și despre identitatea națională și despre provocările globale ale unei imagologii transculturale. Școala ceho-slovacă este cunoscută prin aportul lui Gáfrik, A. Pokrivčák și M. Zelenka. Cel din urmă reprezentant este cunoscut prin următoarele lucrări: *Comparative Literature and Area Studies*, (2012); *Komparatistika v kulturních souvislostech*, (2012); *Vybrané kapitoly z dějin česko-slovenské literární komparatistiky*, (2015); *Czech –Slovak comparative studies „Reborn" assotiation on the way*, (2016), în care vorbește despre starea actuală a gândirii comparative cehe și slovace în ceea ce privește metodele, orientarea tematică și baza instituțională a literaturii comparate, dar și a imagologiei.

In cadrul școlii spaniole și-au adus aportul astfel de reprezentanți ca: Dolores Romero López *Orientaciones em literatura comparada*, (1997); M. Sanchez, *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias*, (2005); Antoni Marti Monterde *Jean-Marie Carré i els orígens polítics de la imagologia comparatista*, (2015); *Literatura Comparada I Imagologia en la Primera Guerra Mundial: Fernand Baldensperger i Jean-Marie Carré,* (2016); *Un somni europeu. De la Weltliteratur a la Literatura Comparada*, (2011). Reprezentanții acestei școli analizează în detaliat apariția și evoluția imagologiei (istoria imagologiei), dar contribuie și la dezvoltarea unor noțiuni teoretice bazate nemijlocit pe cele propuse de școala franceză. Se ocupă foarte mult și de analiza stereotipurilor, prin contribuția revistei ***Revue d'études ibériques et ibéro-américaines,*** care acordă un număr întreg analizei stereotipurilor „Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale" nr. 10 (2016). Nora Moll, cercetătoare italiană (născută în Germania) este cunoscută ca autoare a următoarelor lucrări: *Immagini dell'Altro: imagologia estudi interculturali*, (2002); *L'Imagologia interculturale nell'áttuale contesto culturale a mediale*, (2018); *Image – immaginario: punti di contatto tra gli studi postcoloniali e l'imagologia letteraria*, (2013).

Cercetătoarea produce studii despre Celălalt, sau imaginea străinului care este obiectul de studiu al imagologiei, dar vorbește și despre actualitatea imagologiei literare.

În China, oamenii de știință cum ar fi Hua Meng și Ning Zhou, printre alții, au făcut ca imagologia, de asemenea, să fie un câmp promițător al literaturii comparate. Ning Zhou este cunoscut prin lucrarea *Cross-cultural Studies: Based on Images of China*, (2011) și Hua Meng prin *Imagology in Comparative Literature*, (2001), lucrările lor sunt găsite atât în limba chineză cât și în limba engleză.

Școala turcă este reprezentată prin Kuran-Burçoğlu Nedret și Serhat Ulağlı. Primul este cunoscut prin lucrările: *Multiculturalism: Identity and otherness*, (1997) și *At the Crossroads of Translation Studies and Imagology*, (2000), iar cel de al doilea prin: *İmgebilim, "Öteki" nin Bilimine Giriş*, (2006). Școala turcă de imagologie s-a pronunțat și asupra evidențierii caracterului interdisciplinar al imagologiei literare cu Studiile Traducerii.

Astăzi în lume se pot înregistra școli în orice areal lingvistic, deoarece acest studiu al imaginii Celuilalt în literatură, denumit *imagologie*, a trezit interes pe tot globul pământesc. Însă ceea ce trebuie remarcat este faptul că două școli importante, școala franceză și cea german-austriacă, au jucat rolul decisiv în dezvoltarea disciplinei în plan mondial. Acestora le rămân îndatorate puzderia de școli de imagologie de peste tot.

BIBLIOGRAPHY

1. Carré, Jean-Marie. *Les Écrivains français et le mirage allemand*. 1800-1940, Boivin et Cie, París. 1947
2. Guyard, M. F. *La littérature comparée*, 1951
3. Logvinov, M. I. *Studia imagologica: zwei methodologische Ansaetze zur komparatistischen Imagologie 1*. **Apud** Kiziler Emer. *Dıe Imagologıe Als Arbeıtsbereıch Der Komparatıstık*. În: Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:3, Sayı:8, pp. 1-17, 2012. Disponibil: http://www.ijoess.com/Makaleler/1275068110_Die%20Imagologie%20als.pdf
4. Sanchez, R. M. *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias*. În Revista de Filología Alemana, vol. 13, 2005, pp. 9-27, Madrid, España, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827597001
5. Ivanov, L. *Imaginea rusului şi a Rusiei în literatura română*. 1840-1948, Cartier, 2004.
6. Mazilu, D. H. *Noi despre ceilalți. Fals tratat de imagologie*. Editura Polirom, Iași, 1999
7. Grati, A. *Moldovenii în ochii Occidentalilor. Exercițiu imagologic*. În „Metaliteratura", (2012), pp.3-17. http://alionagrati.net/moldovenii-in-ochii-occidentalilor-exercitiu-imagologic/
8. Papilova E.V. *Имагология как гуманитарная дисциплина*. În МГГУ им. М.А.Шолохова. Серия Филологические науки. М., №4, 2011, pp..31-40.
9. Tomberg, O.V. *Изучение литературы в контексте филологической имагологии*. Литературоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015, № 2 (2), с. 255–259, УДК 801.73 - 82-131 - 82 - 144, [on-line]. Disponibil: https://cyberleninka.ru/article/v/izuchenie-literatury-v-kontekste-filologicheskoy-imagologii
10. Тогоева, О. *Что такое имагология*?, [on-line]. Disponibil: https://postnauka.ru/faq/46280

THE DECONSTRUCTION OF THE DOSTOEVSKIAN TEXTUAL HARMONY AS A WAY OF REVEALING THE SEMANTIC PARADIGM

Andreea-Oana Andruşcă
PhD Student, "Al Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The deconstruction of the Dostoevskian textual harmony highlights the semantic paradigm that is the fundament of most of the Russian writer's novels, especially Demons or the Idiot. These novels are polyphonic structures as they intertwine domains such as theology, philosophy or ethics, in order to reveal the universal principles of Good, Bad and Beauty. This polyphonic structure reveals itself in relation to the two types of readers – hylic readers and pneumatic readers. The relation between the act of reading, the reader and the act of comprehension underlines the counterpoint presentation of the reader's ability to exist in the textual dimension as both an individuality and a part of a social and societal whole.

Keywords: theology, polyphony, intertextuality, reading, comprehension

Universalitatea teoriilor lecturii şi ale interpretării nu impune acest postulat şi asupra lectorului. Putem considera lectura ca fiind o primă formă de interpretare, dar nu întotdeauna avem îndreptăţirea de a subsuma acest prim proces sferei comprehensibilităţii textului avut în vedere. Cu alte cuvinte, lectura iniţială a unui text nu se suprapune – decât în cazuri rarisime – peste nivelul superior din punct de vedere cognitiv al interpretării. Binomul lectură – interpretare ar trebui, de fapt, să se transforme într-o triadă în care teoriile comprehensiunii s-ar interpune între teoriile lecturii şi cele ale interpretării. De altfel, „condiţia cea mai fundamentală a textului hermeneutic se află în structura de pre-comprehensiune care ţine de raportul oricărei explicitări cu comprehensiunea care o precede şi care o susţine"[1].

Triada lectură – lector – interpretare presupune o distribuire logică şi raţională a semnificaţiilor care se desprind din analiza primelor două coordonate ale triadei, respectiv ale ultimelor două. Devine evident, în acest mod, că extremele acestui triplu raport ar fi doar noţiuni abstracte, fără aplicaţie practică, în lipsa cititorului. Dar nici lectorul nu trebuie să fie considerat un principiu singular, de sine stătător, egal cu sine însuşi şi nesupus modificărilor de substanţă. Dacă situaţia hermeneutică este o situaţie existenţială, atunci şi lectorii se pot diferenţia în funcţie de zona trăirii în care se plasează. Astfel, lectura este corespondentul în plan existenţial al obiectului de cunoscut, în timp ce interpretarea este asociată, în mod nemijlocit, cu voinţa lectorului de a se plasa într-o zonă a cunoaşterii. Între aceste două extreme ale situaţiei hermeneutice se impune *sinele*, dar acest proces este condiţionat de sfera în care se încadrează depozitarul acestor elemente: fie în dimensiunea *ek-sistenţei*, a simplei existenţe în mundan, în cotidian, fie în dimensiunea *fi-inţării*, această coordonată fiind cea a trăirii intense din punct de vedere spiritual, împletindu-se cu latura raţională a individului, dar depăşind-o, totuşi, prin plasarea ei în sferele înalte ale înţelegerii afective, potenţând, astfel, actul creator. [1]

Primei categorii enunţate mai sus îi corespund cititorii hylici – fiinţele pur trupeşti care nu depăşesc graniţa obiectivităţii şi literalităţii textului. Ei sunt tributari materialului, neputând depăşi limitarea impusă de acest nivel al textului. Spre deosebire de hylici, pneumaticii aspiră la adevărul textului, dar acest proces presupune tot atâtea niveluri de dificultate câte niveluri de sens există: sens alegoric, spiritual, moral, anagogic – trecând dincolo de simţuri şi actualizând transformări de ordin fiinţial. Modestia ar trebui să fie un principiu care să-i

[1] Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Humanitas, p. 44

caracterizeze pe hylici, să-i plaseze într-o zonă a aprehensiunii limitării lor din punct de vedere spiritual. Dar, de cele mai multe ori, semnificaţiile acestei noţiuni sunt aprofundate în special de pneumatici. Dacă atribuim valoare de adevăr concepţiei potrivit căreia lumea se construieşte în faţa textului, atunci considerăm ca fiind validă şi ideea că interpretarea unui text depinde de atitudinea pe care lectorul o adoptă în faţa situaţiei hermeneutice. „A fi operă înseamnă a expune o lume”[2], dar expunerea acestei lumi este precedată de un proces cu implicaţii mai profunde din punct de vedere spiritual, şi anume crearea acestei lumi. Cu alte cuvinte, opera, textul se transformă într-un ax ale cărei extreme sunt *a crea* şi *a cunoaşte* dar care, în mod paradoxal, se contopesc pentru a evidenţia „ceea ce e prezent ca atare”[3]. Aroganţa cititorului hylic îl împiedică să treacă de nivelul strict obiectual al operei, rămânând captiv în această bază literală. Însă nu baza obiectuală este cea care conferă operei atributul de operă, ci tocmai *aletheia*, adică starea de neascundere care derivă dintr-o anumită fiinţare a operei la care nu pot accede decât lectorii pneumatici. Prin smerenie, acestora din urmă li se permite accesul în dimensiunea eternului nonobiectual (*das immer Ungegenstandliche*).

Cititorii pneumatici nu consideră lectura ca fiind o pârghie întinsă spre interpretare, ci admit intrarea în funcţiune a sistemului de cunoaştere stabilit *a priori*, sistem ce facilitează în primul rând înţelegerea. Acest din urmă proces este cel care asigură validarea unei interpretări, căci nici opera, nici lectorul nu sunt un *dat*, nu sunt materii inerte. Individul are la dispoziţie două modalităţi de ajunge la esenţa operei, fiecare dintre aceste modalităţi fiind determinate, în mod direct, de structura celui care realizează interpretarea şi validarea. Aceasta este sfera de acţiune doar a cititorilor pneumatici care, la rându-le, pot fi subcategorisiţi după cum urmează: individul poate apela la un mod de interpretare liniar, urmând traseul prestabilit al axei semantice, interpretând exclusiv elementele a căror fiinţare se găseşte pe această axă[2] , paradigma lor semantică fiind pre-integrată acestei dimensiuni care se desfăşoară numai pe orizontală. Aceştia sunt aşa-zişii „căldicei”, cei asupra cărora instanţa supremă a suflat vântul capacităţii de comprehensiune superioară, dar care nu merg dincolo de suprafaţa planului sintagmatic de simboluri. Aceştia se pot doar apropia de adevărul operei, dar nu au acea cutezanţă de a merge mai departe cu spiritul analitic. Dar omul se poate apropia de Adevărul operei şi prin intermediul metodei chiastice care poate fi considerată, de altfel, singura metodă viabilă şi valabilă de a ajunge la el. Cercetarea adâncului operei şi a originii sale ar putea fi o modalitate de a tinde către sfera adevărului. Dar nu trebuie să cădem în capcana perceperii acestui adevăr în forma unui *dat* preexistent, a unei existenţe apriorice. Am putea considera, atunci, că adevărul operei s-ar afla undeva între „inteligibilitatea sensului şi reflexivitatea sinelui”[4]. Fiinţa, în general şi lectorul, în particular, sunt două entităţi compatibile cu ideea de macro-anthropos, care cuprinde *in nuce* toată viaţa, toată fiinţarea. Conceput încă din primordialitate ca topos fiinţial dihotomic, individul îşi poate actualiza două dimensiuni axiomatice: cea de instrument, în acest caz fiind asimilat conceptului de obiect şi cea de subiect, proiectându-se în deschis, adică în operă, prin el însuşi. Dar structura dihotomică a individului nu permite ajungerea la esenţa operei, la înţelegere prin parcurgerea unei cărări deja bătătorite, ci presupune o permanentă tensiune între luminare şi ascundere, o „confruntare ce caracterizează disputa originară în care se obţine prin luptă acel centru deschis, unde fiinţarea pătrunde pentru a se retrage apoi în ea însăşi”[5].

Friedrich Schleiermacher distingea două tipuri de interpretare: **obiectivă** (sau **negativă**) - pentru că are în vedere particularităţile de ordin lingvistic ale autorului - şi **tehnică** (numită ulterior **psihologică**) – interpretarea care utilizează nivelul lingvistic al

[2] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 31
[3] *Ibidem*, p. 73

textului pentru a ajunge la resorturile actului de gândire care produce latura textuală a unei opere[6]. Să analizăm următoarele două relaţii de interdependenţă:

Limbă – cititor – operă

Lectură – cititor – interpretare mediată de înţelegere [3]

Dacă eliminăm instanţa lectorului din cele două ecuaţii, atunci ajungem la concluzia că limba ajută la înţelegerea/interpretarea mediate de lectura operei. Cu alte cuvinte, ne-am simţi îndreptăţiţi să atribuim validitate teoriei conform căreia şi lectorul pneumatic ajunge la înţelegerea textului tot prin intermediul limbii. Dar acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul cititorului hylic şi ne întrebăm, pe bună dreptate, care sunt temeiurile pe care se grefează diferenţele de sens la care ajung cele două tipuri de cititori? Am putea încerca să răspundem la acestă interogaţie făcând aceeaşi disociere pe care a făcut-o şi Heidegger, distanţând limba de cuvânt şi atribuind primeia funcţie ordonatoare, căci doar prin numire fiinţarea îşi transgresează limitele şi atinge sfera cuvântului, *Sagen*-ul teoretizând survenirea fiinţării în deschisul operei şi invers. Pentru a ajunge la planul paradigmatic al semnificaţiilor simbolice subsumate operei dostoievskiene, trebuie să purcedem la o deconstrucţie a armoniei textuale, fărâmiţând planul monologic al romanului în scopul ajungerii la resorturile intime ale polifoniei.

Toate vocile care au un rol cu adevărat important în romanul dostoievskian constituie „convingeri" sau „puncte de vedere asupra lumii"[7], polifonia transformând scriitura într-un dialog permanent, de la început până la sfârşit. Tot ceea ce până la Dostoievski era perceput ca armonie şi simplitate, la scriitorul rus capătă atribute opuse. Glasul narativ este împărţit în mai multe subdiviziuni de acelaşi tip, cititorul pneumatic întrebându-se, cu siguranţă, dacă el este făptuitorul acestui proces de disoluţie sau este un dat pre-existent al romanului, ţinând de însăşi natura scriitoricească a lui Dostoievski. Dar aceste subîmpărţiri inerente romanului scriitorului rus sunt caracterizate de orientări divergente, împingând scriitura nu în direcţia unui unic sens, ci propulsându-l într-o dimensiune în care există o multitudine de astfel de sensuri – nivel pe care a putut să-l atingă doar un Dante. Lumea dostoievskiană se aseamănă cu cea dantescă pentru că lumile eroilor stau alături de planurile romanului şi, în pofida plasării lor pe poziţii ierarhice diferite, coexistă în sfera proximităţii. Cititorul pneumatic nu poate asista pasiv la evoluţia destinului eroului romanesc dostoievskian[4]pentru că este imposibil să nu intre în polemică cu ei, să nu dialogheze sau măcar să înveţe de la ei. Acest lucru este valabil, bineînţeles, în măsura în care lectorul deţine procedeele interpretative de a ajunge la esenţa personajului ale cărui concepţii nu pot fi încadrate într-un sistem finit. Eroul are autoritate şi independenţă ideologică, iar cuvintele lui pătrund dincolo de planul monologic al romanului şi provoacă reacţii, cerând răspunsuri nemijlocite ... e ca şi cum „eroul nu ar fi un obiect al cuvântului scriitoricesc, ci un purtător independent al propriului său cuvânt"[8].

Darul de a cuprinde şi de a înţelege toate vocile în mod simultan nu l-a determinat pe Dostoievski să propună linia evolutivă a unei multitudni de caractere şi destine, vieţuind în

---

[4] P. Ricoeur, *op.cit*., p. 24

[5] M. Heidegger, *op. cit*., p. 69

[6] P. Ricoeur, *op. cit*., p. 72-73. Acest ultim tip de hermeneutică expus de Schleiermacher presupune stabilirea unui raport de condiţionare reciprocă între cititorul pneumatic şi individualitatea scriitorului, pe de o parte şi individualitatea tipului de lector amintit şi acel perpetuum obiectual şi obiectiv al operei, pe de cealaltă parte.

[7] A.V.Lunacearski, *Despre „polifonia" lui Dostoievski*, p. 411, apud M.Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, în româneşte de S. Recevschi, ed. Univers, 1970, p.8

[8] M. Bahtin, *op. cit*., p. 7. De aici derivă şi pluralitatea vocilor şi a conştiinţelor autonome, adică una dintre cele mai importante trăsături ale romanului dostoievskian. Dar şi această pluralitate de voci este oarecum un paradox pentru că are un caracter dual. Ea sugerează, în acelaşi timp, atât marea slăbiciune cât şi marea forţă a prozei dostoievskiene, înscriindu-se în rândul inovaţiilor care marchează marea trecere către romanul secolului al XX-lea.

acelaşi univers obiectiv şi trecute prin acelaşi filtru al conştiinţei scriitoriceşti, ci a condus la axarea, în principal, pe zugrăvirea unei pluralităţi de voci, fiecare cu propriul univers. Lectorul nu percepe *Demonii* ca fiind un roman clădit pe „întregul unei singure conştiinţe, ci ca un întreg rezultat din interacţiunea mai multor conştiinţe, fără ca vreuna dintre ele să devină în cele din urmă obiectul alteia”[9]. [5]Principalele personaje nu sunt simple obiecte ale scriitorului rus, ci subiecte ale propriului lor discurs, „de aceea cuvântul eroului nu se limitează la obişnuitele lui funcţii caracterologice şi fabulativ-pragmatice, dar nici nu serveşte drept expresie a poziţiei ideologice proprii autorului”[10]. Astfel, pneumaticul este pus în postura de a relativiza raţionalitatea modelului originar al acelui *cogitatio* superior atribuit autorului, trebuind să intre într-un raport de subordonare cu celelalte forme ale fiinţării, cu acei logoi ai Logosului[11] – personajele. Dar ce sunt cu adevărat personajele din romanul *Demonii*? Sunt demoni sau sunt posedaţi? Judecând lucrurile din perspectivă teologică, posedatii sunt indivizii care nu acţionează din proprie iniţiativă, ci sunt condiţionaţi de o instanţă superioară din punct de vedere al puterii. Spaţiul dogmatic pune semnul echivalenţei între această instanţă care-şi impune propria voinţă asupra individului şi demon. Dar *Dicţionarul explicativ al limbii române* adaugă un nou sens acestei noţiuni, spunând că posedatul este omul stăpânit de obsesii, de frământări sufleteşti, *nebunul*. Vedem, astfel, că cele două concepţii, clerică şi laică, nu se situează pe acelaşi nivel în conceptualizarea noţiunii avute în vedere. Dacă îi considerăm pe Stavroghin, pe Kirillov sau pe Şatov demoni, atunci trebuie să le concepem imaginile romaneşti ca fiind acelea ale unor instanţe superioare care acţionează asupra instinctului fiinţial, anihilând sau, dimpotrivă, potenţând posibilitatea salvării. Lectorul îşi pune problema corectitudinii perceperii unui principiu diavolesc subsumat personajelor dostoievskiene, un ajutor în diferenţierea nuanţelor acestui concept dându-l *Dicţionarul limbii ruse vii* al lui Dal, dicţionar care propune următoarele disocieri: „*Satan* – cel care stă în minciună, din cauza trufiei; *diavol* – cel care zace în rău, pentru iubire de sine; *demon* – cel care este afundat în poftele răului din cauza iubirii pentru tot ce este pământesc”[12].

Cele două coordonate esenţiale între limitele cărora se desfăşoară gândirea personajelor dostoievskiene sunt *dialectica* şi *antinomia*, dar complexul de conexiuni logice rămâne stabil în interiorul fiecărei conştiinţe, nedepăşindu-i limitele prin acţiunea asupra raporturilor evenimenţiale: „Lumea lui Dostoievski este profund personalistă. Fiecare gând este receptat şi redat ca o poziţie a unei personalităţi. De aceea seria dialectică sau antinomică reprezintă, chiar şi în planul diferitelor conştiinţe, doar un element abstract, indisolubil împletit cu alte elemente ale unei conştiinţe plenare concrete. Prin această conştiinţă concretă, întruchipată în glasul viu al unui om plenar, seria logică se integrează în unitatea evenimentului zugrăvit”[13].[6] Omul dostoievskian este permanent angrenat între lupta dintre voinţă şi destin, fiind liber însă, cu puterea de a sta alături de creatorul său, de a-l contrazice, de a i se împotrivi sau chiar de a i se substitui. Începând cu creaţiile stendhaliene, triada autor(narator)-text(mesaj)-lector(sens) suferă o serie de transformări esenţiale. În primul rând, vocea naratorului nu mai monopolizează textul, ea începând să fie completată şi de alte voci narative, iar procedeul va căpăta amploare în operele dostoievskiene; în al doilea rând cititorul implicat va trebui să se angajeze într-o adevărată colaborare cu textul deoarece gradul de comprehensibilitate a sensurilor unui roman nu mai este determinat doar de mesaj, ci şi de o multitudine de comentarii, incertitudini, interogaţii…totul conducând lectorul spre o zonă de

[9] *Ibidem*, p. 26
[10] *Ibidem*, p. 9
[11] T. Baconsky, Bogdan Tătaru – Cazaban, *Dumitru Stăniloae sau Paradoxul Teologiei*, ed. Anastasia, Bucureşti, 2003, p. 24
[12] apud Elena Loghinovski, *Dostoievski şi romanul românesc*, editura F.C. Est-Vest, Bucureşti, 2003, p. 195
[13] M. Bahtin, *op. cit*., p. 13

„ambiguitate conştientă". Putem vorbi în acest caz, în mod paradoxal, de o înţelegere a neînţelegerii, lectorul apropiindu-se de sensurile de adâncime prin intermediul metodei divinaţiei. Obiectivitatea textului nu este conferită de erou- pentru că acesta are oricum o percepţie subiectivă asupra lucrurilor – ci de adăugarea celorlalte glasuri narative care vin să-l completeze pe cel al protagonistului, într-o fuziune cvasi – totală. Toată această pleiadă de voci narative cu drepturi egale apare în viziunea cititorului drept o sumă de conştiinţe care au rolul de a prezenta lumea. Este vorba de o sumă de „gândiri", căci Dostoievski merge pe direcţia lui Bielinski care fusese, la rându-i, influenţat de filozofia lui Hegel: „ Tot ce există, tot ceea ce este, şi ce noi numim materie şi spirit, natură, viaţă, umanitate, istorie, lume, univers – totul este *gândire* care se gândeşte pe sine. Tot ce există, toate fenomenele şi faptele vieţii universale nu sunt, în infinita lor diversitate, decât forme şi fapte ale gândirii; singură gândirea există deci, şi nimic în afară de ea nu există"[14].[7] Pentru a putea înţelege firele intime ale acestei gândiri, pneumaticul trebuie să depăşească rigiditatea componenentei sale intelectual – raţionale şi să se apropie de *Dasein*.

Alături de Kafka, Dostoievski a anulat mitul social promovat de Balzac, a şters imaginea personajului-tip, a omului-standard şi a înlocuit-o cu cea a omului aflat în criză, detaşat de regulile dar şi de tarele societăţii, adeseori trăind realitatea unor coşmaruri existenţiale. Pe lângă ambivalenţa umană este subliniată şi ambivalenţa romanului, scindat între logică şi incoerenţă din punct de vedere al evenimenţialului: chiar dacă secvenţele narative se succed în mod natural, firesc, ele nu-şi găsesc un corespondent logic în lumea umană în care primează simţul acut al raţiunii. Acest lucru, în sincronie cu evoluţia eroului modern la statutul de purtător al propriului mesaj şi al propriei autonomii şi libertăţi, modifică şi concepţia despre **cuvânt**. Kirillov teoretizează actul sinuciderii, afirmând că fiinţa recurge la acest gest fie din cauza unei porniri furioase sau a nebuniei, fie având ca fundament anumite baze raţionale: „Nimeni nu poate judeca decât după el însuşi (...). Libertatea deplină va veni abia atunci când omului îi va fi absolut egal dacă trăieşte sau dacă nu trăieşte. Iată scopul final."[15] Extrapolând, am putea spune că afirmaţia lui Kirillov se reduce la următoarea idee: omul va deveni liber numai atunci când se va elibera de chingile vieţii. Dar se poate atribui o definiţie Vieţii? Am putea spune, precum Michel Henry, că Viaţa este Adevăr patetic şi inextatic, având o structură antinomică: „independent de poziţia ei faţă de lume, Viaţa e concidenţă patetică între suferinţă şi bucurie a căror coapartenetă originară o exprimă Fericirile evanghelice"[16].[8]Dar, în acelaşi timp, ea poate fi percepută şi ca realitate imediată care se situează cumva pe linia mediocrităţii impulsului, instinctului şi sentimentului. Aşadar, la care dintre aceste două sensuri ale vieţii se referă vocea personajului dostoievskian? Am putea încerca să răspundem la această întrebare făcând apel la raţionamentul Sfinţilor Părinţi care au spus că viaţa şi cunoaşterea se întrepătrund într-o complementaritate perfectă: nu există viaţă fără cunoaştere şi nici cunoaştere fără viaţă, cei doi pomi fiind sădiţi alături. Dacă omului îi este indiferentă viaţa, atunci fie îi este indiferentă suferinţa, fie o neagă, dar numai după ce o experimentează în prealabil. Între suferinţă şi cunoaştere se instaurează un raport de echivalenţă şi reciprocitate semantică, astfel încât omul concepe indiferenţa faţă de viaţă în termenii unei supra-cunoaşteri, a individului suprasaturat de cunoaştere. În acest mod, fiinţa va deveni ea însăşi Dumnezeu şi se va ridica deasupra semenilor săi, făcând imposibilă împlinirea iubirii imaginative pe care o teoretiza părintele Dumitru Stăniloae: „Chipul celui iubit, idealizat de imaginaţia celui care iubeşte, devine o forţă model care preface pe cel iubit

[14] Bielinski,V., *Idee de l'Art*, în *Textes philosophiques choisis*, Moscou, Editions en langues etrangeres , 1948, p. 188, apud Petrescu, Liviu, *Romanul condiţiei umane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 31

[15] F.M.Dostoievski, *Demonii*, ed. Cartea Românească,traducere de Marin Preda şi Nicolae Gane, aparatul critic de Ion Ianoşi, p. 127

[16] Michel Henry, *Eu sunt Adevărul. Pentru o filosofie a creştinismului*, ediţia a II-a, prezentare şi traducere de Ioan I. Ică jr., Deisis, Sibiu, 2007, p. 26

din zi în zi, în vreme ce şi cel ce iubeşte actualizează tot mai mult chipul idealizat al său, făurit de celălalt. Propriu-zis, între chipul meu idealizat de celălalt şi chipul lui idealizat de mine se produce o fuziune şi eu, prefăcându-mă după chipul idealizat al celuilalt, actualizez în acelaşi timp chipul idealizat al meu care a început să devină chipul după care se formează celălalt (…) Se înţelege că noul chip al amândurora nu poartă numai trăsăturile unuia sau altuia, ci este o sinteză a amândurora încât nu e o victorie egoistă a unui eu, ci a <noastră> asupra egoismului meu şi al tău, şi o creştere a mea sau a ta."[17] Omul din subterană accede la ipostaza de Supraom, dar nu se debarasează complet de toate atributele primei sale întrupări.

Antinomiile care prezidează alcătuirea fiinţială a personajului dostoievskian sunt percepute de către lector în varianta dedublării. Din punct de vedere spiritual, Stavroghin este scindat în două euri distincte, care se situează la extreme; o latură a acestui binom existenţial îl propulsează pe erou în ipostaza propovăduită de Kirillov, cea de instanţă divină, pe când cealaltă coordonată îl smereşte pe individ. Ideea conform căreia omul este egal cu sine însuşi şi se ridică deasupra propriei libertăţi reiese din spovedania finală a lui *demonului* dostoievskian: „(...) vreau să obţin propria mea iertare; iată scopul meu principal; (...). Asta este toată spovedania mea, tot[9] adevărul, restul minciună. Numai atunci, asta o ştiu bine, va dispărea vedenia. Iată de ce aspir la o suferinţă nemărginită, iată de ce o caut eu însumi."[18] Nedorind mila gloatei, Stavroghin nu se apropie de preceptele iertării creştine, ideea care-l urmăreşte şi care-i provoacă o frică nemărginită fiind teama ridicolului, a urâţeniei crimei săvârşite. Stavroghin este soarele în jurul căruia se rotesc, pe diferite orbite, toate celelalte personaje. Aparenta dizarmonie textuală este compensată de modul în care se conturează circularitatea planurilor semantice, lectorul având în faţa operei două posibilităţi: parcurgerea liniară a orbitelor de sens, interpretarea de suprafaţă, sau pătrunderea în adâncime, pentru a ajunge la esenţa şi adevărul operei. Cititorul căruia i se adresează Dostoievski trebuie să posede nu numai intuiţie, dar şi cunoştinţe psihologice[19] pentru a putea interpreta personalitatea personajului dostoievskian: este Stavroghin bun sau este rău? [10]Nu trebuie făcută confuzia între binele absolut şi perfecţiune, pe de o parte, şi libertate, pe de cealaltă parte, pentru că identificarea acestor[11] concepte ar duce la o negare a principiului libertăţii. Binele liber nu poate exista fără libertatea principiului antinomic – al răului[20]. Originea răului este în strânsă legătură cu punctul de vedere din care este percepută realitatea, fiind de asemenea corelată în concepţia lui Leibniz cu raportul dintre credinţă şi raţiune, libertatea voinţei fiind mereu sursa unor dificultăţi insurmontabile. Deci, se poate stabili o legătură între principiul libertăţii şi principiul răului. Spiritul se va opune întotdeauna liniştii şi fericirii, fiind chin şi nelinişte, făcând viaţa omului problematică şi transformând-o în tragedie, aducând, în acelaşi timp, în prim plan , povara liberei responsabilităţi şi a luării lăuntrice de decizii. Tot Leibniz este cel care afirma că lumea aceasta este cea mai bună dintre lumile posibile şi, în ciuda faptului că oameni răi se găsesc pretutindeni, printre aceştia se mai întâlnesc şi oameni buni. La întrebarea unde există ordine şi dreptate când lucruri bune li se întâmplă oamenilor răi şi viceversa, Leibniz preferă să răspundă prin marcarea distincţiei dintre răul metafizic, cel fizic şi cel moral. Răul metafizic constă în nedesăvârşire, în timp ce răul fizic este echivalentul suferinţei iar cel moral al păcatului[21].[12]Nicolai Berdiaev, referindu-se la natura răului, spunea că aceasta poate fi doar interioară, metafizică şi nu exterioară, socială, singurul responsabil pentru rău fiind omul. Dacă răul este o cale tragică a omului, o probă a libertăţii, atunci numai demascarea lui şi a suferinţei ce-l însoţeşte poate ridica omul, autosuficienţa în rău traducându-se prin moarte.

[17]Dumitru Stăniloae, *Iubirea creştină*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1993, p. 128
[18] F.M.Dostoievski, *op. cit*., p. 735
[19] Albert Kovacs, *Poetica lui Dostoievski*, ed. Univers, Bucureşti, 1987, p. 120
[20] Nicolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Institutul European, 1992, p. 27
[21] G.W. Leibniz, *Eseuri de teodicee*, traducere de Diana Morăraşu şi Ingrid Ilinca, Polirom, Iaşi, 1997, p.100

Înţelegerea personajului dostoievskian presupune un efort de voinţă, o angajare a lectorului pe un drum al suferinţei şi o utilizare a metodei divinaţiei. Eroul romanesc avut în discuţie nu se încadrează în locurile comune ale spaţiului literaturii, fiecare astfel de *fiinţă de hârtie* neputând fi cuprinsă într-un sistem vechi. Cu alte cuvinte, lectorul trebuie să treacă peste dimensiunea sa de *fiinţă lingvistică* şi să încerce să-şi autoimpună statutul de *fiinţă hermeneutică*, tocmai în scopul descifrării specificului scrieturii dostoievskiene şi a înţelegerii resorturilor dialogice şi fiinţiale care îndepărtează specificul personajului de cel al cititorului. Schleiermacher afirma faptul că îi putem înţelege pe ceilalţi doar prin divinaţia realizată în comparaţie cu noi înşine[2213]. Dar întrebarea legitimă care apare în urma acestui raţionament este următoarea: cum se poate raporta lectorul, fie în ipostaza sa de interpret legitim al operei, fie în cea de fiinţă dezlegată de imperiul necesităţii analizei hermeneutice imediate, la nişte personaje precum Kirillov, Şatov sau Stavroghin? Care sunt acele trăsături caracterologice comune care să-i ofere cititorului posibilitatea înţelegerii celor din urmă şi, mai mult, care să-i permită încadrarea acestora într-o schemă triptică ale cărei axe de referinţă sunt Binele, Frumosul şi Adevărul?

Pentru a ajunge la adevărata comprehensiune a scriiturii, lectorul pneumatic trebuie să caute esenţa personajului dincolo de infrastructura textului, depăşind raporturile cognitiv-intelective, care se stabilesc pe baza unor raţionamente logice ale gândirii, dintre reprezentarea imaginii personajului şi modul în care această proiecţie este receptată de structura sa afectivă. Cu alte cuvinte, cititorul se află în postura de a utiliza capacităţile sale de raţionament pragmatic, strict hermeneutic concomitent cu o sondare a adâncurilor sale fiinţiale. Astfel, se atinge „unitatea profundă a simţurilor şi a înţelegerii”[23] tocmai prin unirea catafaticului, a „cunoaşterii bazate pe afirmaţii făcute cu ajutorul observaţiilor obiective şi al raţiunii naturale”[24], cu apofaticul, adică tocmai cu acea „experienţă mistică”[25] cu originarul, cu primordialul. Aparent, Stavroghin este perceput în ipostaza sa *demonică* - de nebun, de personaj care nu cunoaşte noţiunea de consecvenţă psihică şi comportamentală, îngreunând astfel sarcina lectorului de a-l proiecta într-un orizont al înţelegerii. „Polarităţile dinamice ale vieţii sufleteşti”[26] îl sustrag pe Nikolai Vsevodolovici din sfera universului obiectual, prezentându-l în ingrata postură de instigator care, în mod paradoxal, se menţine în afara *ritualului sabatic*. Nedorind depăşirea nivelului strict literal al textului, lectorul poate întâmpina dificultăţi în a-l asocia pe acesta cu un principiu, fie acesta al binelui sau al răului. Parcă îi scapă printre degete caracterul palpabil al acestuia, neputându-i atribui un portret bine definit. Personalitatea sa este scindată de tendinţe opuse, alcătuind un nivel structural existenţial dihotomic. Practic, Stavroghin nu este altceva decât omul din subterană deghizat în omul mundan, vocea sa fiind mult mai puternică decât haosul comportamental. Extrapolând, am putea afirma că procedeul intertextualităţii plasează cuplul Stavroghin – Maria Timofeevna într-o relaţie de semantizare opusă faţă de cuplul Mîşkin – Nastasia Filippovna. Complexul vulnerabilităţilor umane din *Idiotul* este văzut în oglindă în *Demonii*, ceea ce au în comun cele două pesonaje masculine fiind forţa de atracţie pe care o exercită asupra celor din jur: în legătură cu atitudinea pe care o avea Maria Timofeevna în faţa *demonului* naratorul spune: „Îmi amintesc pe de o parte de extazul frenetic care o desfigura, dacă se poate spune aşa, extaz aproape prea puternic pentru ca o fiinţă umană să îl poată suporta. Probabil că aceste două sentimente se contopeau, teroarea şi extazul”, adică două idealuri ale Frumosului: idealul Madonei şi idealul Sodomei: „Este adevărat că ai afirmat că nu faci nici o deosebire între o mârşăvie oarecare de senzualitate bestială şi orice faptă de sublimă generozitate, fie chiar şi una ce comportă sacrificiul suprem pentru binele omenirii? Este adevărat că pe ambele aceste poluri ai găsit o coincidenţă a frumuseţii, o similitudine a voluptăţii?”[27].

[22] Lucia Cifor, *Înţelegere şi neînţelegere în spaţiul comunicării lingvistice şi literare. O abordare hermeneutică*, articol accesibil online la adresa http://www.academiaromana-is.ro/philippide/distorsionari_2008/647-660%20CIFOR%20Lucia%202008.pdf., accesat la 27 octombrie 2019

Dacă ar fi să punem un semn de egalitate între Mîşkin şi celelalte glasuri ale romanului, atunci acesta ar fi al incompatibilităţii dintre metafizici şi nihilişti, cu victoria finală a celui dintâi care reuşeşte să ajungă la un numitor comun cu cei din urmă – datorită caracterului său înşeptit, delimitat de dragoste, smerenie, iertare totală, compătimire, înţelepciune…la care se adaugă ispitirea şi credinţa că Frumosul va aduce salvarea lumii. Nu putem vorbi de o disonanţă cognitivă nici în cazul prinţului Mîşkin şi nici în cel al Modelului său, ambii fiind caracterizaţi de o congruenţă a dimensiunilor cognitivă şi comportamentală, asimilându-şi şi asumându-şi ambele laturi ale fiinţei lor: cea care ţine de domeniul contingentului, a „profanului" şi cea care este subsumată planului superior al „sacralităţii". Stavroghin, însă, nu poate fi egal decât cu sine însuşi. Spovedania la Tihon nu este altceva decât o reconfirmare a naturii sale dihotomice: nu demonstrează remuşcare, nici pocăinţă. Este o confruntare între sine şi acel El care există în stare de latenţă în sinele său. Spovedania capătă aspectul unui exerciţiu matematic, o sondare a propriei conştiinţe spirituale în căutarea Adevărului. Ca şi în cazul lui Ippolit, spovedania lui Stavroghin este *explicaţia lui necesară*. Se pare că „jocul de societate"[2814] cel mai răspândit în secolul dostoievskian este spovedania – ca încercare de ieşire din subterană . Cele mai multe dintre personajele dostoievskiene sunt stăpânite de impulsul de a cere iertare unul de la celălalt, de a se umili în faţa celui egal cu el, a semenului său, de a se mărturisi…de a se spovedi acolo, pe loc, fără ca cel de lângă el să înţeleagă neapărat despre ce este vorba. Dar spovedania nu cu sensul biblic, purificator, ci confesiunea publică care nu mai urmăreşte – precum modelul primar – spălarea păcatelor şi dezlegarea lor. Cuvântul nu mai este aici întemeietor de lumi, cum s-a spus odinioară în Biblie…*La început a fost Cuvântul*, ci devine înlocuitor al naturii umane. Cuvântul încetează a mai fi cuvânt şi devine vorbă, sau cuvânt fabricat, artificial. El poate redeveni animat, personal, doar prin legarea de fiinţa[15]rostitoare prin intermediul unor fire invizibile. Prin subiectivizare, cuvintele pot ajunge să transmită un tâlc personal şi personalizat, procedându-se la realizarea unei complementarităţi cu Dasein-ul lectorului. Apelând la resorturile intime, la mecanismul fiinţial, cititorul va reuşi să utilizeze precomprehensiunea ontologică[29] cu care a fost înzestrat pentru a-l înţelege pe Stavroghin.

Încercările de a interpreta textul plasează lectorul într-o situaţie cel puţin ciudată: el trece, pe rând, din sfera esteticului în cea a necesităţii nonestetice de consolidare a înţelegerii, pentru ca apoi să închidă cercul hermeneutic prin întoarcerea la prima dimensiune. Personajul dostoievskian nu poate fi înţeles pneumatologic de către lector decât printr-un proces abisal de convergere unul *spre* şi chiar *în* celălalt, ascunzând *aletheia* inerentă întunericului dostoievskian şi propagând lumina în întuneric. Astfel, lectorul evoluează din punct de vedere calitativ de la *a face* interpretare la *a fi* parte a sistemului propriu scriiturii autorului rus. Pre-comprehensiunea ontotlogică va constitui un punct de reper în reuşita acestei metode de înţelegere a textului. Cu toate acestea, lectorul va fi pus în dificila situaţie de a se cunoaşte mai întâi pe sine însuşi, de a ajunge la aprehensiunea propriilor resorturi fiinţiale pentru a putea accede, apoi, la o înţelegere a planului semantic dostoievskian, urmărind nu atât intenţia autorului, cât intenţia textului – care este ex-punere şi pro-punere – pentru a putea controla tensiunile semantice generate de raportul dintre *închisul* şi *deschisul* operei.

BIBLIOGRAPHY

- Dostoievski, F.M., *Demonii*, ed. Cartea Românească, traducere de Marin Preda şi Nicolae Gane, aparatul critic de Ion Ianoşi

[28] Ion Ianoşi, *Dostoievski. Tragedia subteranei*, ediţia a III-a, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, p. 31
[29] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 81

- Dostoievski, F.M., *Idiotul*, Traducere şi note de Emil Iordache, Polirom, 2000

Bibliografie generală:

- Baconsky, T.; Tătaru – Cazaban, B., *Dumitru Stăniloae sau Paradoxul Teologiei*, ed. Anastasia, Bucureşti, 2003
- Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, în româneşte de S. Recevschi, ed. Univers, 1970
- Berdiaev, Nicolai, *Filosofia lui Dostoievski*, Institutul European, 1992
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, ed. Univers, Bucureşti, 1982
- Henry, Michel, *Eu sunt Adevărul. Pentru o filosofie a creştinismului*, ediţia a II-a, prezentare şi traducere de Ioan I. Ică jr., Deisis, Sibiu, 2007
- Ianoşi, Ion, *Dostoievski. Tragedia subteranei*, ediţia a III-a, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aethetic Response*
- Kovacs, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, ed. Univers, Bucureşti, 1987
- Leibniz, G.W., *Eseuri de teodicee*, traducere de Diana Morăraşu şi Ingrid Ilinca, Polirom, Iaşi, 1997
- Loghinovski, Elena, *Dostoievski şi romanul românesc*, editura F.C. Est-Vest, Bucureşti, 2003
- Petrescu, Liviu, *Romanul condiţiei umane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979
- Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Humanitas
- Rogobete, S.E., *O ontologie a iubirii*, Polirom, 2001
- Stăniloae, Dumitru, *Iubirea creştină*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1993
- Stăniloae, Dumitru, *Teologia dogmatică ortodoxă*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, ediţia a III-a, Bucureşti, 2003, vol. III

Resurse bibliografice Internet

- Cifor, Lucia, *Înţelegere şi neînţelegere în spaţiul comunicării lingvistice şi literare. O abordare hermeneutică*, articol accesibil online la adresa http://www.academiaromana-is.ro/philippide/distorsionari_2008/647-660%20CIFOR%20Lucia%202008.pdf., accesat la 27 octombrie 2019

NARRATIVE TECHNIQUES IN THE NOVEL "THE BOOT BOX" BY TITUS POPOVICI

Ligia Buzsor
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract: Published after 1989, Titus Popovici's novel "The Boot Box" is a virulent satire of the Communist society. Using postmodern narrative techniques, the writer sketches the grim picture of an era when alienation and existential emptiness predominated. The writer was greatly reprehended by the literary critics for the publication of the novel after the fall of the Communist regime.

Keywords: narrative techniques, cliches, satire, the Communist society, alienation

1. Preliminarii

Titus Popovici a debutat în nr 12 din 1950 al revistei *Viața românească* cu un grupaj de zece texte scrise în colaborare cu Titus Munteanu, intitulate *Schițe*.

Aceste schițe vor fi strânse într-un volum intitulat *Mecanicul și alți oameni de azi*, care sfârșește la topit (un singur exemplar se mai află la Biblioteca Academiei). Schițele sunt, în esență, portrete-simbol ale „oamenilor noi" și sunt emblematice pentru aplicarea grilei ideologice în creația literară. Protagoniștii și situațiile în care se găsesc aceștia corespund direcțiilor, comandamentelor, epocii de construcție a socialismului în România.

În această perioadă, se va angaja în cadrul Ministerului Învățământului și Culturii – Direcția Teatrelor, iar în perioada 1950-1951 a fost și activist în U.T.M. al Comitetului Orășenesc București[1].

În anul 1952, scrie un pamflet („pentru amuzamentul colegilor din direcția teatrelor, oameni subțiri: P. Comarnescu, Ionel Jianu, Virgil Teodorescu"[2]) la adresa ministrului Culturii din acea perioadă, Eduard Mezincescu – presupusul gigolo al Anei Pauker: „Iară preste noi mai-marele iereau dumnealui Mezincescu-Pașă carele înainte vreme au fostu vraciu și s-au agiunsu susu, fiind omu chipeșu și cuminte și ziceau de elu că are drugă mare, de-l luase lângă sine o veneatică trămisă în țeară de la Poartă, căci veniră asupra noastră cumplite vremi de acum, de nice de râse, nice de vesealii nu ne tihnește, ce plânsu și de suspinuri […]. Iară dacă au ieșit prostia la capului drumului ca șerpele și ia vederea de multă ce se află a fi, tu cetitoriule gândește-te la prăpastia cea fără de iertare a morții, carea dempreună înghite și frumuseți și spurcățănii. Ce deasupra acestora șade Domnul".[3]

Urmările au fost previzibile (mai puțin drastice decât s-a așteptat chiar și autorul pamfletului – în acea perioadă erai închis pentru fapte mai puțin grave): a fost dat afară cu interdicția de a mai publica. Evenimenul, în mod ironic, l-a privat pe scriitor – așa cum el însuși mărturisește de „dubioasa favoare de-a figura în prim alinie a scriitorilor oficiali din «obsedantul deceniu». N-am nici un merit personal. Aveam deja la tipar o nuvelă «împotriva lui Tito». Leonte Răutu îmi comandase personal și o piesă de teatru, pe aceeași temă și eram gata să răspund oricărei «comenzi sociale», indiferent că ar fi trebuit să demasc uneltirile Vaticanului («Nu-n slujbe divine petrec monsiniorii», scrisese un delicat poet de un real talent), nu m-aș fi dat în lături să «oglindesc» hidoasa față a chiaburilor piromani («Chiaburul

[1] Notă informativă (datată 23 aprilie 1962), *Dosarul CNSAS „Setosul", P007809*, p. 30.
[2] Titus Popovici, *Disciplina dezordinii*, Editura Mașina de scris, București, 1998, p. 192.
[3] Ibidem, pp. 192-193.

Darie dete foc la arie») ori să înfățișez luminoasa figură a activistului de partid («Stele strălucesc peste medean/Scocul morii freamătă sub lună/ Însă cel instructor județean/Fără preget umblă prin comună») și, mai presus de toate, să slăvesc pe Marele Dascăl și Părinte («Dormi copile, dormi, visează, Stalin somnul ți-l veghează»). Am avut pur și simplu noroc, nu mi s-a dat voie s-o fac.!

Și tot acelor ani, de mizerie gorkiană, le datorez hotărârea neclintită de-a nu primi, niciodată și sub nici o formă, vreo funcție sau vreo slujbă și de-a rămâne lup singuratic... ."[4]

Întreg tirajul volumului de schițe *Mecanicul și alți oameni de azi* [5] va fi dat la topit (în fondul Bibliotecii Academiei Române se mai găsește un exemplar din acest volum), iar scriitorului îi va interzis dreptul de semnătură.

În această perioadă, pentru a se putea întreține, se pare că a scris mai multe opere publicate sub semnătura unor scriitori (mult sub valoarea sa)[6]: romanul *Taina albă* publicat sub semnătura lui Jakob Popper, romanul *Pavel Dogaru* publicat sub semnătura lui Dan Costescu și a lui Radu Anagnaste, precum și operele *Mlaștina, Gospodaru* și *Tractoriștii* pulicate sub semnătura lui Silviu Podină.

Se pare că în atmosfera dezghețului, va reuși să obțină o audiență la Gheorghiu-Dej[7] și asfel să își reprimească dreptul la semnătură.[8]

În anul 1955 îi apare un nou volum de *Povestiri*. Apariția acestui volum va fi total eclipsată de apariția, în același an, a romanului *Străinul*. Consacrarea scriitorului va fi consolidată prin apariția, trei ani mai târziu, a romanului, *Setea*, roman ce aducea în prim-plan problema împroprietăririi țăranilor.

În 1959, va realiza, împreună cu Francisc Munteanu, scenariul filmului *Valurile Dunării*. Își va descoperi talentul de scenarist, realizând, poate, că această carieră este mai profitabilă decât cea de scriitor (va scrie aproximativ 37 de scenarii).

În anul 1962, va face o vizită în Cuba și va publica, în același an, volumul, ironic intitulat *Cuba, teritoriul liber al Americii* .

Ulterior, va fi ales deputat în Marea Adunare Națională (circumscripția Dr. Petru Groza, Oradea) și va face parte din Comisia de Relații Externe. Această funcție îi va da posibilitatea de a călători foarte mult pentru acea perioadă (China, Mexic, Venezuela, Japonia, Chile, Anglia,etc.).

Începând cu anul 1963 își construiește o casă în Munții Retezat, la Gura Zlata, aici retrâgându-se tot mai des pentru a lucra și a-și cultiva marile lui hobby-uri: vânătoarea și pescuitul.

În 1970, spre marea surpridere a criticii literare, publică opera *Moartea lui Ipu*, operă considerată de criticul Irina Petraș drept o ,,nuvelă-bijuterie", ce ar putea oricând fi comparată cu ,,Moara cu noroc, Fefeleaga, O făclie de Paște, Hagi Tudose."[9] Nuvela a fost elogiată, de

[4] Ibidem, p.193.

[5] Evenimentul este menționat și de Francisc Munteanu în opera sa *Oameni, fapte, amintiri*, Ed. Cartea Românească, București, 1981,: „Bucuria din dimineața aceea am mai simțit-o o dată: la apariția cărții *Mecanicul și alți oameni de azi* , semnată împreună cu Titus Popovici. Volumul de povestiri a avut un destin ciudat: n-a ajuns în librării. Tirajul de 30.000 de exemplare a fost topit și retrimis la fabrica de hârtii din Bușteni".

[6] Informația apare în copia procesului verbal de interogatoriu a Învinuitului (Martor) Covaci Aureliu din *Dosarul CNSAS ,,Setosul", P007809,* p.p. 146-148.

[7]Marian, Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, vol. I: 23 august 1944 – 22 decembrie 1989. Versiune revizuită și augmentată*, Editura Semne, București, 2009, p. 914.

[8] O altă încercare referitoare la dreptul de a publica este menționată de Francisc Munteanu, în *op.cit.*, p. 241: „Când în 52, împreună cu Titus Popovici n-aveam voie să publicăm, Horvath ne-a aranjat o întrevedere cu tovarășul Teohari. Am fost introduși în minister, am așteptat câteva ore în coridorul din fața cabinetului, dar în ultima clipă tovarășul ministru s-a răzgândit și ne-a amânat audiența pentru totdeauna."

[9] Irina Petraș, *Literatura română contemporană. O panoramă*, București, Editura Ideea Europeană, 2008, p. 761.

asemenea, și de către Sorin Alexandrescu: „După ce a scris două romane realist-socialiste în anii cincizeci, Titus Popovici adoptă o atitudine de expectativă în perioada de liberalizare și publică în 1970 povestirea Moartea lui Ipu. Aceasta este, după mine, capodopera sa, dar și un text simptomatic pentru mulți (foști) realiști-socialiști. ”[10]

Pe parcursul carierei, în 1960, respectiv 1973, va publica și două piese de teatru: *Passacaglia* și *Puterea și adevărul*.[11]

Va fi ales membru al Comitetului Central, însă nu va accepta – la propunerea lui Nicolae Ceaușescu – postul de ministru al Culturii.

2. Contextualizare

După Revoluția din decembrie 1989, Titus Popovici publică, în 1990, romanul *Cutia de ghete* (acest roman va fi retipărit, în 1999, sub îngrijirea lui Alex. Stefănescu). Din păcate, această operă (la fel ca și celelalte opere postdecembriste ale autorului) a fost receptată de către critici mai mult prin prisma atitudinii autorului său: un privilegiat al regimului comunist, regim pe care, după prăbușirea acestuia, îl critică vehement.

Având în vedere acest detaliu, nu par deloc surprinzători parametrii critic-opinativi cu privire la această operă – oprobiu sau laudă: „Mandarin versatil, era capabil să scrie în același timp narațiuni pro-comuniste de succes și, ca un Procopius din Cezareea, romane anticomuniste de sertar (joyceanul *Cutia de ghete*, 1991 [....])”[12] sau cea a criticului Alex. Șefănescu: „S-a exprimat adesea regretul că tragedia trăită de români în timpul lui Ceaușescu nu și-a găsit un «cronicar» pe măsură. De fapt, și-a găsit, el este Titus Popovici, numai că acest merit (deocamdată) nu i se recunoște [....]Romanul său, *Cutia de ghete*, 1990 reprezintă tot ce s-a scris mai puternic pe această temă până în prezent[13]. N. Manolescu consideră *Cutia de ghete* „o parabolă ratată de lungimi și detalii fără semnificație și cu un final ce putea fi apocaliptic, dacă autorul ar fi avut răbdare”.[14]

Cutia de ghete poate fi considerată o operă complementară operei *Cartierul Primăverii. Cap sau pajură* (apărută în 1998) prin faptul că ambele zugrăvesc atmosfera societății românești în perioada sumbră a regimului comunist: primul roman îi are în prim-plan pe oamenii obișnuiți, în timp ce al doilea satirizează reprezentanții clasei politice comuniste.

3. Universul romanesc. Perspectivă narativă. Tehnici narative postmoderne

Romanul este structurat în șaptesprezece capitole, fiecare capitol fiind precedat de un subtitlu cu rol anticipativ: „Adagio appasionato”, „Adagio agitato”, etc. Utilizând registru ironic, imediat sub titlul operei, apare un pseudo-motto –„Lăsați copiii să vină la Mine”; doar

[10] Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, București, Ed. Univers, 2000, pp.206-207.

[11] În nota informativă a agentului N.Ionescu din Dosarul CNSAS „Setosul”, P007809, p.p. 87-88, sunt câteva detalii legate de activitatea de dramaturg a scriitorului: „ [...] În același sens a reamintit că în trecut a fost nevoit să «boteze» eroul evreu al piesei *Passacaglia*, făcându-l român, fapt cu totul nepotrivit dramaturgiei. Sursa l-a întrebat pe Titus Popovici de ce crede că se întâmplă aceste lucruri, la care a răspuns că sunt «chestiuni de conjuncturi înțelese într-un mod cu totul greșit». Titus Popovici s-a plâns de asemenea de timorarea cu care sunt primite lucrările sale. Ultima sa piesă «Sfânta nemulțumire» a fost oprită cu toate că, după părerea lui, ea nu avea nicio îndrăzneală adevărată. «Dacă și pe aia au oprit-o – a spus Titus Popovici – ce să mai spun de alte lucrări, cu adevărat îndrăznețe, pe care aș vrea să le scriu?»”.

[12] Paul Cernat, *Evocări – Titus Popovici*, 29 octombrie 2017, https://mnlr.ro/titus-popovici/.

[13] Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Ed. Mașina de scris, 2005, pp.282-283.

[14] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 981.

că celebrele cuvinte ale Mântuitorului au în acest context valențe thanatice, fiindu-le anulat rolul inițial conferit în Biblie.

Protagonistul romanului, Ion Popescu și soția acestuia, Maria, (autorul i-a dat un nume intenționat banal)[15], își doresc, la o vârstă relativ înaintată, un copil. Scena zămislirii copilului reliefează faptul că până și momentele de intimitate, în acea perioadă, se desfășurau atipic: ,,Se îmbrățișară grăbiți, ca și cum s-ar fi temul să nu-i surprindă cineva, simțiră o plăcere scurtă, la limita unei suferințe necunoscute și plânseră amândoi, în același timp.”[16] Din fericire, soția rămâne însărcinată: ,,Sarcina a fost grea. [...] Medicul, unul dintre cei 48.927 exercitând această nobilă profesiune, îi recomandase un regim alimentar ușor; pește alb, de preferință șalău sau păstrăv, dar neapărat proaspăt, carne de vițel, mușchi de vacă la grătar, cât mai multe legume și fructe, dar ea n-a îndrăznit să pretindă acest menu la cantina-restaurant unde se servea, ca și înainte, pește congelat, – stavrid, merlucius sau cod cu varză călită – falose din conserve cu puțină costiță, ori ghiveci de legume, din conserve, tocană de cartofi, din conserve, mâncăruri delicioase în felul lor.”[17] Observăm aici satira acidă la adresa regimului comunist.

Umilința și umilirea cetățenilor este din nou adusă în prim-plan în momentul nașterii: la maternitate ,, [...]nouă și modernă unitate sanitară cu profil de ocrotire a mamei și a copilului, al cărei director, deși nu prea încântat nici el de calitatea whiskey-ului oferit, un «Black and White» dar **bottled în Bulgaria**, a făgăduit atenție sporită și astfel viitoarea mamă a fost instalată într-un pat unde se afla doar o singură pacientă, spre deosebire de celelalte paturi unde erau instalate trei.”[18]

Din păcate, nou-născutul, o fetiță, nu va supraviețui, iar scena în care tatălui îi este înmânat un bilet pe care este scris «Nr. 16 din 19.II.198...»[19] pare neverosimilă. Și totuși, aceasta era soluția găsită de sistem pentru a masca rata mortalității infantile – copilul putea fi oficial înregistrat doar după două săptămâni de la naștere, așa cum îi va explica personajul *nea Puiu* nefericitului tată ,,Dacă a rezistat la viață două săptămâni, atunci se schimbă. Atunci îl trece înregistru și înseamnă că s-a născut.”[20] Același *nea Puiu* îi va înmâna lui Ion Popescu o cutie de ghete pe care scria **,,Oradea stass 3854, conform hot. C.M. 983654 din 14.VI.196...**”[21] și în care se afla copilul decedat. Grotescul, dezumanizarea și lipsa empatiei par a fi coordonatele unei lumi de tip orwellian: nea Puiu, la insistențele tatălui îi va explica că toate acestea se întâmplă «Din pricina străinătății, domnule dragă. A ălora de la Europa Liberă, băga-i-aș în p...măsii, că stă la căldură, mănâncă salam fără soia și ne dă sfaturi și pe urmă se laudă că la noi ar ezista mortalitate infantilă și cum apărem atunci în fața străinătății? Nu ne putem spăla rufeli murdare în fața **acesteia**».[22]

În același decor orwellian, tatăl (la indicațiile pline de compasiune ale lui nea Puiu) se va îndrepta, într-un tramvai, spre crematoriu. Pe parcursul traseului, în înghesuiala din tramvai, își face simțită prezența, printre călători, o ură exacerbată. Într-o primă fază călătorii se întorc unul împotriva altuia, apoi, conștientizând cine e cu adevărat vinovatul și, poate mult prea lași pentru a-și transpune revolta în fapte concrete, se vor lamenta la a-și imagina la ce chinuri l-ar supune pe dictator, pe «**EL**». Ion Popescu își va imagina și el diferite scenarii în care îl asasinează pe dictator, însă toate aceste scenarii sunt apoi demontate: protagonistul

[15] Alex. Ștefănescu, *op. cit*, p.283.
[16] Titus Povovici, *Cutia de ghete*, Ploiești, Ed. Elit-Comentator, 1990, p.11.
[17] Titus Povovici, *op.cit*, p.13.
[18] Titus Povovici, *op cit*, pp 13-14.
[19] Ibidem, p.18.
[20] Ibidem, p.19.
[21] Ibidem, p.18.
[22] Ibidem, p.19.

realizează că măsurile de securitate sunt mult prea bine puse la punct pentru a fi surmontate de către un simplu cetățean.

Finalul operei este și el emblematic: imaginea-simbol a crematoriului, un fel de Golgotă urcată în tăcere de părinți purtând o cutie- coșciug, metaforă a unei promisiuni neîmplinite: „Spre această clădire înainta în răstimpuri, făcând un pas apoi oprindu-se, apoi făcând alt pas și iarăși oprindu-se, un șir de oameni, unul în spatele celuilalt. Fiecare purta sub braț, sau strânsă la piept, o cutie de ghete."[23]

În *Scrisori către un tânăr romancier*[24], Mario Vargas Llosa dezbate problema pe care trebuie să o rezolve autorul unui roman: desemnarea celui care va relata întâmplarea. El consideră că, deşi s-ar părea că posibilitățile sunt nenumărate, în esență ele se reduc la trei opțiuni: un narator-personaj, un narator atotștiutor și un narator ambiguu (despre acesta nu se știe dacă relatează dinlăuntrul ori din afara lumii descrise) – narator pe care îl consideră un produs al romanului modern.

Folosind această grilă, romanul lui Titus Popovici este unul în care alternează toate cele trei tipuri de narator. Chiar din primul capitol, este folosită sintagma „țara unde se petrece acțiunea noastră"[25] (sintagmă reluată de aproximativ zece ori pe parcursul operei), sinagmă care trădează prezența unui narator implicat în trama narativă.

Posibila prezență a unui narator ambiguu ar putea fi marcată de cele două intervenții (marcate între paranteze) din capitolul opt – la fel de îndreptățită ar fi atribuirea lor protagonistului, Ion Popescu (această stratagemă de ambiguizare este tot o tehnică narativă postmodernă): „(Nu se poate! O neliniște dureroasă îi tăie respirația. Ordinea lucrurilor a fost tulburată, ca și cum – pe neașteptate, ca într-un film prost, tramvaiului i-ar crește aripi și s-ar ridica deasupra orașului potopit de zăpadă gri. Cum îndrăznește «tribunul» să-l înfrunte pe «bătrân»? Înseamnă că Ion Popescu s-a înșelat, că lucrurile stau altfel decât dedusese el, cu câteva clipe înainte și dacă nu poți s-o înțelegi cât de cât, viața nu merită trăită."[26]

O altă secvență în care este abandonată omniscienta naratorială este cea din capitolul X (capitol ce aduce în discuție, printr-un ingenios joc de limbaj, invadarea Cehoslovaciei de către U.R.S.S.): „Pentru descrierea și, eventual, lămurirea lor ar trebui pana lui Fiodor Mihailovici Dostoievski, iar naratorul acestei povestiri, atât de banale încât pare incredibilă, n-o are, trebuind astfel să se refugieze, cât mai des cu putință, în redarea întâmplărilor, gesturilor și cuvintelor diferitelor personagii, observate de altfel superficial, și să lase ipoteticului cititor ipocrit povara de-a trage concluzii, învățăminte pentru viață, ori modalități de transmis urmașilor."[27]. De fapt, această secvență sugerează și un posibil transfer al responsabilității operat de către narator înspre cititor: celui din urmă i-ar reveni responsabilitatea de a decripta mesajul textului în spiritul unei grile comune de cunoștințe cu privire la evenimentul evocat.

Alternanța perspectivei narative, ca metodă a neîncrederii în marile narațiuni totalizatoare[28], are menirea de a scoate în evidență multiplele înțelesuri ale mesajului romanului.

Parodierea limbajului de lemn, din epocă este una din tehnicile narative menite a recrea atmosfera perioadei comuniste: sintagma atribuită dictatorului (este evidentă aluzia la Nicolae Ceaușescu) „un ilustru conducător de partid și de țară, cel mai iubit fiu al poporului, ctitor strălucit, Erou între marii eroi ai neamului, genial gânditor și om politic de înalt

[23] Ibidem, p.128.
[24] Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, București, Ed.Humanitas, 2003, trad. Mihai Cantuniari, p.49.
[25] Titus Povovici, *op cit*, p.3.
[26] Ibidem, p.28.
27 Ibidem, p. 48.
28 Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Bucureşti, Ed.Univers, 1997, p. 22.

prestigiu mondial, cu o exemplară viață de luptă desfășurată cu legendar eroism, având alături permanent pe mult iubita și stimata sa tovarășe de viață, eminent om politic și savant de largă recunoaștere internațională" va fi repetată obsesiv pe parcursul romanului.

O altă tehnică postmodernă este parodierea unor documente oficiale (din perioada comunistă): prezența procesului verbal după care urma să se desfășoare Adunarea Generală a Organizației de Bază[29] sau a unor versuri cărora li se uitase autorul.[30]

Repetiția obsesivă (de aproximativ zece ori) a secvenței „Mai ales în țara unde se petrece acțiunea noastră" oferă un reper nu doar spațial, ci și afectiv pentru naratarii care, în desfășurarea acțiunii romanului, identifică trăsăturile sistemului comunist.

Romanul *Cutia de ghete* poate fi considerat o frescă reprezentativă pentru ultimii ani ai comunismului în România: alienare, vid existențial și totala lipsă a empatiei în relațiile interumane.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, București, Ed. Univers, 2000;

Cernat, Paul, *Evocări – Titus Popovici*, 29 octombrie 2017, https://mnlr.ro/titus-popovici/;

Dosarul C.N.S.A.S. ,,Setosul", P007809 ;

Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Bucureşti, Ed.Univers, 1997;

Llosa, Vargas, Mario *Scrisori către un tânăr romancier*, București, Ed.Humanitas, 2003, trad. Mihai Cantuniari;

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008;

Munteanu, Francisc, *Oameni, fapte, amintiri*, Ed. Cartea Românească, București, 1981;

Petraș, Irina, *Literatura română contemporană. O panoramă*, București, Editura Ideea Europeană, 2008;

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, vol. I: 23 august 1944 – 22 decembrie* 1989. Versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009

Popovici, Titus, *Disciplina dezordinii*, București, Editura Mașina de scris, 1998;

Popovici, Titus, *Cutia de ghete*, Ploiești, Ed. Elit-Comentator, 1990

Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Ed. Mașina de scris, 2005;

[29] Titus Popovici, *op. cit*. pp. 92-93.
[30] Titus Popovici, *op. cit*. p.64.

BIOGRAPHICAL COURSE OF THE WRITER TITUS POPOVICI REFLECTED IN THE NATIONAL COUNCIL FOR STUDYING THE SECURITATE ARCHIVES

Ligia Buzsor
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract: There are two files in the National Council for Studying the Securitate Archives which deal with the writer Titus Popovici: a checking file and an informer file. In the information notes provided (by various people form writer's entourage) some aspects of the writer's life are highlighted and also some details that can emphasize the atmosphere which dominated the literary life of that period.

Keywords: informer file, checking file, information notes, writer, case literature

1. Preliminarii

Demersul de cercetare privind parcursul biografic al prozatorului şi scenaristului Titus Popovici se bazează nu doar pe clasicele prezentări bibliografice din diversele istorii literare, ci şi pe mărturisile autorului din romanul memorialistic (apărut postum, în 1998) *Disciplina dezordinii*, respectiv pe cele două dosare (dosarul de investigaţie penală şi dosarul de reţea) aflate în Arhivele Consiliului Naţional pentru Studierea Arhivelor Securităţii.

Aceste surse vor fi coroborate cu referinţe din cărţi cu caracter memorialistic în care sunt precizate aspecte relevante în creionarea portretului epocii sau al scriitorului, sau cu alte documente analizate, relevante demersului propus. Precizările cu caracter bibliografic, prezente în diversele istorii literare, diferă din punct de vedere a detaliilor consemnate şi a comentariilor pe marginea acestora. În privinţa romanului memorialistic *Disciplina dezordinii*, demersul trebuie să aibă în vedere decantarea rezultatului artistic în vederea obţinerii unor date biografice valabile şi validate din punct de vedere administrativ.

2. Dosarele din Arhivele Consiliului Naţional pentru Studierea Arhivelor Securităţii

În arhivele C.N.S.A.S. se găsesc două dosare[1] care îl au ca subiect pe Titus Popovici: unul de „reţea" - arhivat la C.N.S.A.S. cu numărul R243769 şi alt dosar – numit „Setosul" în care acesta a fost urmărit penal – arhivat la C.N.S.A.S. cu numărul P007809.

2.1. Dosarul de reţea

Primul dosar a fost deschis pe 6 februarie 1959 şi a avut ca scop recrutarea scriitorului ca agent de securitate şi, implicit, informator al acesteia – cu numele conspirativ *MARIN DUMA*[2] : „recrutarea agentului Marin Duma a fost făcută pe bază de material compromiţător, din care rezultă că a cunoscut şi tăinuit unele aspecte din activitatea ostilă regimului nostru, pe care a desfăşurat-o deţinutul Deneş Ivan. MARIN DUMA a fost recrutat cu scopul de a fi folosit în vederea descoperirii legăturilor de spionaj create de unii parlamentari englezi, cu ocazia vizitei ce au facut-o in R.P.R. în anul 1957, de asemenea, pentru descoperirea activităţii contrarevoluţionare ce o desfăşoară unele elemente duşmănoase din rândul scriitorilor." [3]

[1] Atunci când vom menţiona paginile din aceste două dosare, vom avea în vedere paginaţia dosarelor în format PDF, puse la dispoziţie către C.N.S.A.S.
[2] O asemănare evidentă cu protagonistul piesei lui Titus Popovici *Puterea şi adevărul* – Mihai Duma.
[3] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p.3.

Un aspect surprinzător în privința dosarului este faptul că acesta cuprinde materiale din care reiese că scriitorul era urmărit încă din 1950 (din cauza unei scrisori scrise în limba franceză-adresate lui Mircea Zaciu). Tot în dosar se află și angajamentul (scris de mână) semnat de scriitor (datat Bucureşti 5 II. 1959[4]), angajament însoțit și de două poze ale scriitorului din anii 1957 și 1958. De asemenea, nu există copii ale notelor informative pe care scriitorul le-ar fi oferit Securității (probabil, dacă scriitorul chiar a furnizat detalii de acest tip, acestea se găsesc în dosarele persoanelor despre urmărite).

Acest dosar a fost închis la data de 5 septembrie 1960: „În timpul colaborarii cu organele de Securitate agentul MARIN DUMA a dovedit sinceritate şi s-a preocupat de realizarea sarcinilor ce i-au revenit. De asemenea se constată o schimbare pozitivă a comportării lui MARIN DUMA atât în societate cât şi în munca de creaţie. Ţinând cont de faptul că la cel de al III-lea Congres U.T.M. MARIN DUMA a fost ales membru în C.C. U.T.M. şi deci nu mai poate fi folosit ca agent, propunem abandonarea lui din reţeaua informativă şi clasarea dosarului personal la Serviciul "C" din M.A.I. Nu i se va lua angajament de abandonare."[5]

O parte importantă din conținutul dosarului, vizează corespondența lui Titus Popovici cu diverși prieteni (Mircea Zaciu, Francisc Munteanu, Dan Costescu, Felicia Tămaș prietenă din copilărie, devenită ulterior soția acestuia), corespondență interceptată și care este arhivată în dosar.

La dosar, apare o cerere (datată 25.I.1950) a Direcțiunii Regionale a Securității Poporului – Cluj către aceeași direcție, din București: „Vă trimitem alăturat fotocopia (o parte), din scrisoarea unui oarecare TITUS din București către MIRCEA ZACIU din Cluj, în limba franceză, copia scrisorii precum și traducerea din limba franceză. Din aceasta rezultă că TITUS ar fi ceva scriitor care a fost chemat de RAICU, Director al Ministerului Artelor, pentru a-i citi o operă a lui. În această scrisoare defăimează limba rusă și ironizează situația de la Comitetul Fondurilor literare, aducând aluzii antiseminte privitor la funcționarii de la Ministerul Artelor, - precum și alte calomnii ascunse sub diferite cuvinte, la adresa unor reprezentanți ai vieții culturale din R.P.R. "[6]

Spiritul esopic al scriitorului, dublat de o nonșalantă indiferență față de posibilitatea că ar fi putut fi interceptat, străbat întreaga scrisoare (datată: București, 16 ianuarie 1950): „[…]Din nou în limba franceză!Trebue să fie omul ceva mai puțin radical, însă după patru ore de studiu concentrat al limbii ruse, simt nevoia arzătoare de a scrie într-o limbă care să nu fie deloc susceptibilă de a avea cea mai mică legătură cu jargonul acesta sălbatec care îmi sfârtecă creerul, chiar numai gândindu-mă la ea. […] Pe chestia asta am disprețuit cantina noastră, unde afară de portrete de dimensiuni, culori și atitudini diferite nu puteai admira nimic, afară de nenumărate feluri de mâncăruri care ne sunt servite cu atenția cuvenită porcilor și studenților. Deconsiderând toate acestea, am mâncat până ieri la restaurant, când am constatat cu surprisă, că în portmoneul meu n'am decât un pol. […]Deci eu sunt într-o oarecare măsură într-o poziție privilegiată. Și de atunci «celebritatea mea este în creștere». Sunt chemat de Raicu/atotputernicul director al Ministerului Artelor/,în cabinetul său, unde nu are nimic afară de 2 tablouri de Luchian. El a citit «personal» « capodopera mea » și a vrut să mă cunoască și personal. Trec peste faptul că a trebuit să fac timp de o oră 100 de pași în anticameră și să-mi spun mersul vieții în fața a 2 sau 3 secretari, care păreau tocmai de a fi originari dintrun oarecare oraș exotic ebraic. Pe urmă am fost chemat la «Scânteia Tineretului»/aceste transcrieri sunt atât de amuzante/,am fost tratat foarte politicos pentru moravurile resturantului, pe urmă am fost întrebat, dacă «multiplele mele ocupații artistice nu-

[4] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., pp.11-15.
[5] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., pp.3-4.
[6] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p.197.

mi permit, ca să vin în calitate de colaborator?»/Ce joc frumos de cuvinte/Mi-am exprimat părerea de rău/regretul meu/de a nu putea veni, fiindcă până la 10 Frebruarie trebuie să scriu o piesă într-un act, o satiră la adresa Vaticanului. Mă frământ între două titluri: «Ave Maria» sau «Circum dederunt me, doloris mortis»/un sfat, te rog./Sunt curios ce o să zică Maxim/s/. Sper, că nu mă va denunța. ”[7]

Urmează o întreagă corespondență (elocventă pentru modul în care Organele Securității acționau în aceste cazuri) între Direcțiunea Regională a Securității Poporului - Cluj și Direcțiunea Generală a Securității Poporului - București în vederea stabilirii unei expertize grafice care să lămurească identitatea celui care a scris infama scrisoare. În urma expertizei (la dosar se află însemnări în limba română ale scriitorului și începutul scrisorii adresate lui Mircea Zaciu[8]), este confirmat faptul că autorul este Titus Popovici. Un raport[9] al Direcțiunii Securității Capitalei adresat Direcțiunii Generale a Securității Poporului, datat 16 iulie 1950, având ca obiect «relații asupra lui Titus Popovici»: „ […] Susnumitul este funcționar al Ministerului Artelor și Informațiilor din luna Aprilie 1950. Este membru U.T.M. și a activat în cadrul Facultății de Filologie unde este student din anul 1949. Are o comportare bună față de colegii de birou. Este considerat ca un element excepțional din punct de vedere intelectual având o cultură bogată. A scris piesa «Inimi pe culmi»,«Oameni Jefuiți», în care arată trezirea muncitorimii trădate din Jugoslavia și «Naufragiul[10]» în care prezintă marea burghezie în ajunul prăbușirii inevitabile în jurul lui 23 August. Se bucură de simpatii în rândul studenților. În cadrul serviciului nu este cunoscut să aibă manifestări ostile regimului. În arhiva D.S.C. este necunoscut[…].”

O scrisoare adresată de Titus Popovici lui Francisc Munteanu a constituit obiectul unui Raport[11] al MAI, Direcția Regională Oradea, Biroul «F»: „Deoarece numitul TITUS POPOVICI din Oradea, str.Nic. Jiga Nr.37 scrie numitului FRANCISC MUNTEANU din Predeal Căsuța Poștală Nr. 25 o scrisoarea în care are unele paragrafe neclare ca de ex.: «Acum o săptămână a venit pe la mine un băiat care fusesem coleg în cl. IV-a primară. Cu ajutorul unui spițli, pe nume ANDRIȚOIU/același/ a stat în „sanatoriu” șase ani jumătate! Franz nu avem voie să ne plângem. Nimic nu e comparabil cu „aceea”. Nici moartea, dacă ai ajuns să îți placă cuvintele mari. Am plâns ca un câine în timp ce-mi istorisea și exact a 2-a zi m-am apucat de *Pământul e aproape rotund*. Îndată ce sosesc de la Buc./29 mai/am să te vizitez. Până atunci îndată ce am câte o noutate îți scriu. A propos, la voi nu se deschid înainte scrisorile? Nu funcționează adică un fel de Direcție a presei? Fiindcă altfel ți-aș scrie multe. Sunt cel mai mare specialist în probleme de politică generală la ora asta» În continuarea scrisorii sunt o serie de fraze care nu au un înțeles clar din care să se poată definitiva atitudinea respectivului TITUS POPOVICI. PROPUN: Deschiderea unui dosar de supraveghere pentru urmărirea corespondenței expeditorului pentru a afla în întregime legăturile și ce vrea să spună prin conținutul scrisorilor cu diferite înțelesuri.”

Ulterior acestui raport, a mai fost interceptată o scrisoare adresată lui Titus Popovici de Ion Brad, datată 14 octombrie 1956[12]: „Dragă Titus, m-am pregătit de foarte multă vreme să-ți scriu, însă din cauza agitației și-n febra evenimentelor, am tot amânat. Acum lucrurile

[7] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., pp. 191-192.
[8] Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., pp.186-189.
[9] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p.177.
[10]Despre existența acestor piese nu există alte informații; nici Titus Popovici nu le-a menționat ca fiind operele sale de debut.
[11] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., pp.140-141.
[12] Ibidem, pp. 135-139.

sunt aproape clare (cuvântul apare subliniat în scrisoare) și toți amicii noștri își văd de treburi13 [...].”

O parte importantă a dosarului cuprinde rapoartele și procesele-verbale de la interogatoriul lui Deneș Ivan, Titus Popovici și Francisc Munteanu – evenimentul care a declanșat aceste măsuri a fost faptul că Deneș Ivan, cu ocazia vizitei unui diplomat englez, St. Oswald, ar fi discutat în termeni nepotriviți la adresa regimului din țară. Mai mult decât atât, Deneș Ivan i-ar fi trimis diplomatului amintit, unele scrieri cu caracter dușmănos[14] – demersul fiindu-i facilitat de către Titus Popovici[15] care i-ar fi predat scrisorile lui Francisc Munteanu (acesta urma să plece într-o croazieră și le-ar fi putut expedia din Turcia sau din Grecia).

Există, de asemenea, și unele note informative unor agenți (cu privire la atitudinea și la comportamentul lui Titus Popovici ulterior evenimentului în care a fost implicat alături de Deneș Ivan și Francisc Munteanu); note fără un grad mare de relevanță în ceea ce privește activitatea lui Titus Popovici.

2.2. Dosarul de urmărire penală „Setosul”

Al doilea dosar, „Setosul”[16] a fost deschis (așa cum reiese din hotărea de deschidere înregistrată la M.A.I) pe data de 15 martie 1964 și urma să fie închis pe data de 15 septembrie 1964[17] (înregistrarea dosarului a fost realizată în 21 mai 1964[18]). Din conținutul materialelor compromițătoare aflate la dosar s-a dedus faptul că Titus Popovici desfășura activități dușmănoase[19]: „În anul 1957, TITUS POPOVICI a intrat în anturajul lui DENEŞ IVAN, care a desfăşurat activitate de spionaj în favoarea englezilor. El a cunoscut faptul că DENEŞ IVAN a predat unele scrisori parlamentarilor englezi ANTHONY RHODES şi St. OSWALD, care conţineau informaţii şi calomnii la adresa regimului democrat popular din R.P.R. De

[13] O informație cu privire la agitația menționată de Ion Brad este oferită de Mihai Beniuc în *Însemnările unui om de rând: pagini de jurnal și memorii: (1965-1969; 1971; 1974). Cu un argument de V. Fanache*, Ediție îngrijită, prefață notă asupra ediției, note și comentarii, indice de nume de Ilie Rad, Ed. Mega, Cluj Napoca, 2016, p. 160:„ 19 IULIE 1965 – Cu ocazia Congresului […] A trecut și Congresul. Z.Stancu, contrar prevederilor mele, n-a ajuns membru al CC al Partidului Comunist. A[u] ajuns, în schimb Ion Brad, dat la timpul său afară din UTM, pentru sustragere de bani, apoi sancționat pentru aducerea clandestină în țară a unor materiale cu privire la Congresul XX al PCUS […]; Titus Popovici care provoacă și trage de limbă pe cine poate și s-a dus cu «misiuni» speciale în URSS.” În cartea lui Ilie Rad, *Convorbiri cu Ion Brad, „din primăvară până-n toamnă" (aprilie- octombrie 2013)*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 158, Ion Brad face și el precizări cu privire la revista cu informații de la Congresul XX al PCUS adusă în țară în 1956, revistă pe care o arătase mai multor persoane („Titus Popovici, Mioara Cremene și soțul ei, Mihai Stoian”), însă acestea nu au divulgat autorităților faptul că au văzut-o.

[14] Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p.9.

[15] Evenimentul este precizat de către Titus Popovici în opera *Disciplina dezordinii*, București, Ed. Mașina de scris, 1998, p. 159: „ Mă aflam în acel an 1958, în culpă de «omisiune de denunț», chemat săptămânal la sediul Securității de pe strada Ștefan Furtună ca să dau noi și noi explicații faptului că eu, «emanație a regimului nostru»,nu-l denunțasem pe scriitorul Ivan Deneș. Făcusem împrepună cu prozatorul pentru copii și tineret C.Chiriță un chef cu coniac Metaxa la Athenée Pallace. Spre miezul nopții ni se alăturaseră doi englezi, *very intoxicated*, cât se poate de beți adică. După ce am continuat petrecerea la mine acasă, dimineața, fără știrea noastră, Ivan Deneș îi dăduse unuia dintre ei, lordul Saint-Oswald, niște nuvele pentru a fi tipărite la London. Lordul, care ar fi trebuit să fie un cunoscător cât de cât al realităților comuniste împotriva cărora îmi spuse că luptase ca voluntar în armata lui Franco, îndată ce a ajuns acas i-a trimis lui Deneș o telegramă în care-l anunța că înmânase «aceste interesante lucrări anti-comuniste» prietenului său, sir James de la *Times*, ceea ce i-a adus lui Ion Daniel – așa semna – o condamnare de zece ani de închisoare, iar lui Chiriță și mie nesfârșite tracasări pentru culpa de a nu-l fi denunțat Securității.”

[16] Numele dosarului pare a parodia înclinațiile bahice ale scriitorului și nu romanul *Setea* (apărut în 1958)

[17] Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p. 5.

[18] Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p. 2.

[19] Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p.p 4-5.

asemenea, TITUS POPOVICI a predat nişte scrisori asemănătoare lui FRANCISC MUNTEANU care pleca în Grecia, să le pună la poştă în Grecia.

Pe baza acestor materiale, în 1959 Dir II-a l-a recrutat ca agent şi l-a abandonat în 1960 când a fost ales membru al C.C. al U.T.M.

La 14.03 1959, agentul "RUXANDRA MILAN" relatează că TITUS POPOVICI, în cercul său intim se manifestă nemulţumit de condiţiile create scriitorilor, afirmând: «Scriitorii nu pot să scrie adevărul, eu nu văd nici o posibilitate de ieşire».

La 1.VII. 1961, agentul "Zola" ne semnalează că după întoarcerea din Cuba, TITUS POPOVICI a comparat patriotismul cubanezilor cu naţionalismul legionarilor afirmând: «Înţeleg acum cam cum puteau fi legionarii din Romania pe care nu i-am apucat fiind prea mic. Poate dacă eram pe vremea aceea mai mare, eram şi eu legionar. Multă vreme am svârlit cu piatra În ei, stângist fiind ca orice neofit. Acum am început să-i înţeleg altfel».

După ce a fost ales membru în C.C.-UTM a afirmat că nu se simte prea măgulit de această cinste şi că a fost ales pentru că «organizaţia a avut nevoie de firmă în faţa străinătăţii».

Dir. Reg. M.A.I. Banat, ne semnalează că aflându-se în oraşul Lugoj la 3.01.1963, TITUS POPOVICI a avut următoarele manifestări duşmănoase: «Este sub demnitatea neamului romînesc că nu-şi poate manifesta cele mai înălţătoare sentimente (se referea la Sărbătorile Crăciunului). Am ajuns pe ultima treaptă din lume. La 5 persoane este un informator. La noi se duce o politică economică falimentară care nu poate mulţumi pe nimeni şi n-aş fi crezut ca această robie a noastră faţă de ruşi să dureze atât de mult. Nu vom putea fi salvaţi decât de Germania Federală».

În ziua de 25.09.1963, agentul "Stere Ion" ne relatează că discutând despre noul său roman, în care descrie colectivizarea din regiunea Munţilor Apuseni, TITUS POPOVICI a afirmat: «Nu asta aş fi vrut să scriu, nu astea sunt preocupările mele de scriitor, dar n-am încotro. Deci voi plăti acest preţ cu speranţa că după ce voi da cartea, voi fi lăsat în pace să mă ocup de sufletul meu, să scriu ce-mi place chiar dacă nu s-o publica. În orice caz sunt hotărât ca în cartea cu colectivizarea să spun cât mai mult posibil adevărul. Să arăt că întreaga colectivizare s-a făcut cu forţa şi teroarea, să descriu actele de violenţă atroce ale autorităţilor împotriva ţăranilor, arestări în masă, schingiuiri, asasinate precum şi izbucnirile de revoltă ale ţăranilor, rebeliuni, izgonirea comuniştilor, ucideri, fugi etc».

În aceeaşi discuţie, vorbind despre literatură, el a afirmat: «Literatura noastră, în proporţie de 90% este mincinoasă şi din această cauză nu se poate aştepta decât la dispreţul cititorilor. Atâta timp cât scriitorii nu vor avea dreptul să comunice direct cu publicul, fiecare pe răspunderea sa, fără îndrumare, fără Uniune a Scriitorilor, fără secţie şi Direcţie a Presei, nu se va putea face o literatură demnă de acest nume.

TITUS POPOVICI, mai este semnalat şi cu intenţii de a rămâne în Occident «pe urmele lui PETRU DUMITRIU»."[20]

Din aceste note reiese clar atitudinea a scriitorului faţă de regim, atitudine pe care, mai târziu, a mascat-o prin alegerea carierei de scenarist.

Dosarul mai conţine şi diverse rapoarte în care se arată activitatea scriitorului de până la acea dată şi sunt reluate foarte multe informaţii din dosarul de reţea, informaţii cu privire la cazul Deneş Ivan. Unele dintre aceste rapoarte sunt bazate pe diverse note informative primite de la agenţii desemnaţi să îl urmărească pe scriitor (alţi colegi de breaslă cu care acesta se intersecta mai des[21])

[20] Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., pp. 4-5.
[21] Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., pp.22-23.

Hotărârea de închidere a acestui dosar[22] a fost redactată în 27 iulie 1965, întrucât materialele au fost de mică importanță.[23]

BIBLIOGRAPHY

Beniuc, Mihai, *Însemnările unui om de rând: pagini de jurnal și memorii: (1965-1969; 1971; 1974). Cu un argument de V. Fanache*, Ediție îngrijită, prefață notă asupra ediției, note și comentarii, indice de nume de Ilie Rad, Ed. Mega, Cluj Napoca, 2016;

Dosarul nr. R243769, aflat în Arhiva C.N.S.A.S;

Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S;

Popovici, Titus, *Disciplina dezordinii*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 1998;

Rad, Ilie, *Convorbiri cu Ion Brad, ,,din primăvară până-n toamnă" (aprilie- octombrie 2013)*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013.

[22] Dosarul nr. P007809, aflat în Arhiva C.N.S.A.S., p.172.

[23] În iulie 1965, scriitorul va fi ales membru supleant al CC al PCR, așa cum relatează Ion Brad în *op cit*, p. 218: ,,În iulie 1965, m-am trezit ales membru supleant al CC al PCR, alături de Titus Popovici, ca tineri scriitori români."

FOLKLORE ELEMENTS IN IOAN SLAVICI'S SHORT STORIES

Iustina Camelia Cercel (Cioban)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: One can find in the writer's stories a relationship that is established between the events with real-world coverage and those related to the fabulous or stories in which this relashionship disappears, because we do not meet dragons, wandering on other lands or metamorphoses. Thus, removing formulas specific to folk creation even if the fabulous continues to be present, would place Slavici's stories closer to the realistic vision. In this context, the fabulous becomes an element of the realistic vision and, except for the Zâna Zorilor, whose structure is close to the fairy tale, the other stories, although imprinted with the fantastic element, are built on the realistic-imaginary dichotomy.

Keywords: fantastic, realistic vision, the fabulous

Literatura noastră populară face dovada unei originalităţi inegalabile cu pregnanţă în proză prin valorificarea basmului şi legendei, atât prin bogăţia repertoriului, cât şi prin diversitate tematică. Constatăm cu tristeţe faptul că aceste categorii au ajuns să fie folosite cu întârziere în proza noastră, primele culegeri de basme fiind publicate în jurul anului 1850. De producţia folclorizantă de la noi se arată interesaţi şi fraţii Arthur şi Albert Schott care reuşesc să culeagă în jur de 43 de naraţiuni populare de la românii din Banat, şi începând cu anul 1862, apar primele basme culese din Muntenia, pe care le vom regăsi în volumele *Basme şi poveşti populare* şi *Legende sau basmele românilor*.

În paralel cu aceste preocupări, basmul va fi abordat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de către marii clasici ai literaturii române, care spre deosebire de predecesorii lor, încearcă să îmbogăţească literatura cu o nouă specie literară, cea a basmului cult, fără a se îndepărta de modelul popular. Printr-o viziune diferită, Eminescu şi Slavici modifică pe alocuri schema epică a naraţiunii, în timp ce Creangă o respectă întocmai folosindu-se de graiul popular.[1] Este momentul în care Slavici debutează cu prima sa povestire, *Zâna Zorilor* publicată în anul în care apărea primul volum din *Legende şi basmele românilor* al lui Ispirescu. Dacă acesta din urmă, culegător al folclorului, rămânea în cadrul strict al elementelor populare, Slavici îşi propune să creeze un basm nou, să combine şi să prelucreze toate variantele cunoscute pentru a crea un material unic.

Începuturile literare ale prozatorului se află sub influenţa literaturii populare, această apropiere fiind una firească, descoperită încă din copilărie prin contactul direct cu o zonă fecundă sub aspect folcloric şi etnografic. Mărturie a preocupărilor sale în domeniul folclorului literar stau primele sale teoretizări în această direcţie regăsite în basmul *Zâna Zorilor*, prozatorul reuşind să surprindă în scrisoarea trimisă revistei ieşene, metoda aplicată în prelucrarea materialului folcloric.

Basmele lui Slavici urmăresc o traiectorie originală şi oarecum diferită faţă de ceilalţi scriitori ai vremii, care se vor mulţumi cu o factură monocoloră. La început, el scrie basme populare după o metodă existentă, realizând o creaţie folclorică în esenţa ei, pentru ca mai apoi să realizeze basme noi, originale. Hotărâtoare pentru creaţia literară este prima fază, deoarece este perioada în care Slavici adună materialul popular şi publică o mare parte în revista „Convorbiri literare". Poveştile ce se remarcă printr-o certă valoare sunt cele redactate între 1871-1887, acest lucru se datorează faptului că Slavici stă, după cum ştim, în strânsă

[1]Cf. O. Bârlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 107.

legătură cu comunitatea folclorică a ţinutului natal, iar între 1884-1890, îndrumă, ca director al „Tribunei" din Sibiu, mişcarea literară de dincoace de munţi, care pune creaţia populară la temelia literaturii culte.

V. Vintilescu constată că basmele scrise în perioada vieneză abundă în elemente fantastice şi se apropie de structura basmului cult de tipul *Făt-Frumos din lacrimă*, datorită, în primul rând, influenţei lui Mihai Eminescu. Acestea corespund, în mare parte, primei perioade şi cuprind povestiri ca: *Zâna Zorilor, Ileana cea şireată, Floriţa din codru, Doi feţi cu stea în frunte*. O altă categorie, care le urmează acestora, sunt cele inspirate din viaţa rurală, unde fantasticul ocupă un loc secund (*Petre Prostul, Ioanea mamei, Păcală în satul lui)*. În creaţiile apărute după 1900, prezenţa povestitorului cult se observă prin intermediul elementelor moralizatoare şi prin introducerea unor maxime personale care surprind caracterul lor etic.

Am fi tentaţi să credem că Slavici a avut un rol de intermediar, având menirea doar de a pune în scris creaţiile populare, ceea ce conferă operei un aspect ştiinţific, indicând locul de unde a cules povestea şi oferind şi unele explicaţii pentru cuvintele de circulaţie redusă. Dar, de fapt, el a fost un bun cunoscător al creaţiei noastre populare şi al dificultăţilor pe care le întâmpinau culegătorii, fiind convins că „acelaşi om nu povesteşte aceeaşi poveste de două ori după alta, fără a se abate mai târziu de ceea ce a zis mai înainte, cu atâta mai mare sănt diferinţele, ce purced din diferinţa provincială. Povestea nefiind decât pe alocurea legate de forme ritmice, capătă un caracter individual; fiecare o spune aşa, precum o ştie, şi precum îi place s-o spună…Partea fixă e un schelet foarte sărac – atăt în gândire căt şi în fapte… Voiesc să zic: nici o formă a poeziei populare nu are atăte variante ca povestea."[2] Variantele, de cele mai multe ori, le caută în comunitatea folclorică a ţinutul natal, opera literară a lui Slavici suferă unele neajunsuri, deoarece orizontul de investigare se îngustează. El încă de la începutul activităţii scriitoriceşti se pune în serviciul unei literaturi care să servească poporului. Aceste creaţii cu substrat folcloric pe care Slavici le numeşte „poveşti", termen pe care îl regăsim şi în rândul criticilor literari, îl determină pe I. C. Chiţimia să afirme că această „poveste se referă de obicei la naraţiunea populară care nu se desprinde (în forma ei artistică) de realitatea vieţii de ieri şi de azi"[3].

Punctul de plecare pentru poveştile fantastice este prima sa lucrare în acest domeniu, *Zâna Zorilor*. Publicată în „Convorbiri literare" (1 iunie 1872), povestea este compusă prin selectarea mai multor variante care aparţin unei arii geografice mai extinse, înglobând şi comuna natală a scriitorului. Probabil sub influenţa concepţiei romantice potrivit căreia poezia populară prin circulaţie, se fragmentează, Slavici este de părere că trebuie adunate toate aceste frânturi, pentru a reuşi refacerea întregului de la care s-a pornit. Astfel a procedat scriitorul în scrierea acestui basm, recunoscând că ar fi prea mult pentru cititor „dacă aş insera toate variantele din care am compus pre *Zâna Zorilor*. Voi atinge dară numai câteva deosebiri. Bunul meu mi-a povestit despre *Smocfa cea frumoasă*: în comitatul Zărandului mi s-a zis despre *Zâna codrilor*; în Comloşu (Crişana) se vorbea despre *Pătru Făt - Frumos viteaz* şi în Timişoara auzii povestea despre *Zâna Zorilor*. Am ales numirea ce mi-a părut mai nimerită. Faptele şi ideile sunt, în toate variantele, cu puţină abatere – tot acelea. Ochii împăratului, calea lui Petru, ajutorul sfintelor surori, fântâna miraculoasă, scena de la Zâna zorilor, viclenia fraţilor şi desfăşurarea finală – se află în toate variante. Ce este tot aceea; Cum nu este tot aşa. O dată Pătru trece pe la o singură, o dată pe la două şi iarăşi o dată pe la alta din cele trei sfinte… O dată lipsesc pădurile, o dată ţările miraculoase; o dată Petru trece peste smăntăna laptelui, altă dată peste palma năzdrăvanului; o dată Petru e ucis, altă dată i se fură apa. Eu,

[2] D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970, p. 235.
[3] I. C. Chiţimia, *Problema clasificării şi definirii literaturii populare în proză,* în *„Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor",* III (1954), p. 58.

din toate am cules şi combinat."[4] sau faptul că „trebuie să luaţi în consideraţiune, cum că nu este decât o singură lume ideală, şi aceasta este descrisă în *Zâna Zorilor*: în alte poveşti, fără să regretez, nu pot să fiu decât limpede. Nou cu greu am să aflu de aici înainte ceva."[5] De aici rezultă faptul că această poveste este o sinteză a tuturor celor care vor fi scrise sau că ea reprezintă punctul de plecare pentru multe din poveştile din perioada următoare.

Dorinţa lui Slavici a fost aceea de a reorganiza structura basmului popular, astfel, primul pas într-un spaţiu vast şi aglomerat de motive, simboluri va fi unul culegere, de ordonare şi de selectare a materialului folcloric. Subiectul este unul cunoscut şi poate fi redus la schema clasică a speciei. Astfel, un împărat a cărui împărăţie e nemărginită, plânge cu un ochi şi râde cu celălalt, însă doar mezinul este capabil să afle motivul supărării. În aceste condiţii, aflăm că împăratul are incertitudini în legătură cu descendenţa sa şi le cere fiilor să-i aducă apă din fântâna Zânei Zorilor, cu scopul de a le testa curajul şi priceperea, calităţi necesare succesorului la tron. Cei doi fraţi mai mari nu izbutesc să treacă de puntea păzită de balaur şi renunţă. După ce obţine calul şi veşmintele în mod tradiţional, mezinul parcurge un topos specific basmelor, (cele trei păduri – de aramă, argint şi aur – şi cununile), dar încălcând sfatul calului este nevoit să se lupte cu cele trei vâlve ale pădurilor metamorfozate în cai. Pe tărâmul Zânei Zorilor, mezinul încalcă o altă interdicţie, sărutându-o în somn pe Zâna Zorilor săvârşeşte un ritual al căsătoriei. La întoarcere este urmărit de zânele răzbunătoare fiind ajutat de obiectele pe care le-a obţinut în prima parte a călătoriei. Fraţii îi fură apa şi-l aruncă într-o fântână, unde moare. Zâna vrea să-l afle pe cel care i-a furat apa şi aruncă asupra lumii o vrajă. În final, intervin sfintele, care găsesc oasele voinicului şi urmează un ritual de readucere la viaţă. Are loc nunta celor doi, armonia fiind restabilită.

Aici, se poate observa diferenţa faţă de modul popular de reprezentare al basmului. Basmul popular are o structură variabilă cu un subiect care se dezvoltă prin adăugarea unor serii de motive, care uneori se repetă până la saturarea de aventură şi fabulos a publicului. Performanţa scriitorului stă în faptul că el a reuşit să le selecteze şi să le asambleze în aşa fel încât povestea să îmbine atât tradiţionalul, cât şi originalitatea. Basmul lui Slavici, în prima parte, acumulează o serie de evenimente, eroi şi obiecte (la graniţa fiecărui tărâm înnoptează în coliba unei sfinte - Miercuri, Joi şi Vineri - de la care primeşte obiecte miraculoase - oglinda-casetă, năframa nemuririi, fluierul adormitor - şi o serie de sfaturi) pe care le va folosi abia în partea a doua.

Dacă, în creaţia populară lumea fabulosului şi cea reală se întrepătrund continu, eroii trecând cu uşurinţă dintr-un tărâm în altul, purtând cu ei obiecte specifice fiecăruia şi cu o remarcabilă aptitudine de adaptare, la Slavici, cele două lumi sunt net separate şi nu există comunicare între ele, una aparţine efemerului, iar cealaltă, esenţelor eterne şi magice. De obicei, împăraţii au trei feciori sau trei fete, dar doar feciorul sau fata cel/cea mic/mică trec cu bine prin încercările la care sunt supuşi. Făt-Frumos are ca sfătuitor calul şi întâlneşte, ca şi Ileana Cosânzeana, cele trei sfinte – Miercuri, Joi, Vineri – zâne, zmei, balauri, vâlve, vântoase. Un loc important îl ocupă metamorfozele şi obiectele miraculoase, care vin în ajutorul protagoniştilor. Până în acest moment, Slavici nu aduce nicio inovaţie, uneori poveştile sale putând fi considerate ca operă de culegător, însă materialul popular este supus viziunii sale de creator şi abia de acum ni se relevă ca adevărat autorul de poveşti.

În poveştile lui Slavici se pot delimita o serie de prototipuri de mare circulaţie atât în folclorul nostru, cât şi în cel european, printre care *Albă ca Zăpada*. Slavici se foloseşte de variantele recognoscibile în folclorul autohton, valorificat şi în *Floriţa din codru*, unde, prin nota cu privire la finalul poveştii, ne putem da seama că scriitorul a întâlnit cel puţin trei

[4] I. Slavici, *Scrisoarea [...] către Redacţiune relativă la "Zâna Zorilor"*, în "Convorbiri literare", VI (1872), nr. 3 (1 iunie), apud D. Vatamaniuc, *op.cit.*, p. 89
[5] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, II, Institutul de Arte Grafice „Bucovina", Bucureşti, 1932, p. 192.

variante ale acestei poveşti. Potrivit variantei româneşti, se încearcă uciderea Floriţei cu un inel, a doua oară, cu o rochie de mătase, iar, în final, îi este împletit, în părul fetei, firul morţii. În alte zone circulă varianta în care se încearcă uciderea ei cu inelul, cu perechea de cercei, cu o floare vrăjită. Slavici se dovedeşte a fi îngăduitor cu mama vitregă şi pedeapsa din final tinde să dea o notă etică operei. Astfel, „după nuntă, împăratul porunci ca să se facă o casă cu păreţii de oglindă, să se adune cele mai frumoase neveste din ţară şi să închidă crâşmăriţa cea vicleană cu ele, pentru ca să vadă şi văzând să se surpe în gândul ei, cum că nu-i ea cea mai frumoasă în ţară."[6]

În cazul altor basme ale lui Slavici, întâlnim numeroase motive preluate din valoroasa colecţie a lui Petre Ispirescu. Astfel, motivul din *Rodul tainic* al lui Slavici îl întâlnim la Ispirescu în *Prâslea cel voinic şi merele de aur*. La Slavici, împăratul nu mai are trei feciori, ci trei fete, recompensa fiind oferită aceluia care va reuşi să păzească roadele pomului. Viteazul nu mai este Prâslea, ci ţiganul Danciu, pe care îl înzestrează cu însuşiri nobile inexistente la personajele-ţigani din folclorul nostru. Acest personaj, ca şi acţiunea basmului, sunt creaţia lui Slavici fiindcă misterele nu mai au loc pe tărâmul celălalt, ca în basmul popular, ci în pom. Danciu nu se transformă în Făt-Frumos decât după ce ajunge la Lia, care-l pune să se scalde, apa contribuind la transformarea lui.

Dacă povestitorul popular acordă o mai mare importanţă acţiunii evitând detaliile de ordin local, scriitorul devine preocupat de acestea, care, de cele mai multe ori sunt particularităţi de grai sau redau realitatea existenţială. Se poate remarca în aceste poveşti un anume raport între întâmplările cu acoperire în plan real şi cele care ţin de fabulos, care este absent în alte poveşti, din cauză că nu regăsim zmei, tărâmuri fabuloase sau metamorfoze. Astfel, înlăturarea formulelor care se întâlnesc în creaţia populară şi chiar prezenţa fabulosului ar situa poveştile mai aproape de viziunea realistă. Protagoniştii acestor poveşti sunt văzuţi din perspectivă realistă, chiar dacă uneori îi întâlnim pe alte tărâmuri sau în relaţie cu personaje supranaturale şi suferă unele metamorfoze (Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana).

Se poate distinge în creaţia populară dubla ipostază a lui Făt-Frumos care se ascunde sub masca „voinici, unici la părinţi sau din categoria al treilea fecior mai mic sunt fii de împăraţi, alţii sunt copii de oameni săraci"[7], eroii lui Slavici provin, de cele mai multe ori, din împăraţi bogaţi ale căror împărăţii sunt foarte vag descrise, „împărăţia lui era atât de mare, încât nici nu se ştia unde se începe şi unde se sfârşeşte" (*Zâna Zorilor*) sau împăratul „stăpânea o lume întreagă" (*Doi feţi cu stea în frunte*).

De cele mai multe ori protagonistul este un individ oarecare dotat cu însuşiri pozitive care nu depăşesc nivelul moralităţii comune. Spre deosebire de eroul folcloric, unde alesul este întotdeauna fratele cel mai mic (din cei trei), fiu de împărat, nepriceput, cel prezent în basmele scriitorului şirian reprezintă o imagine a excepţiei, dar de data aceasta este o ipostază inversată.

Constant în poveştile lui Slavici, Făt-Frumos apare în roluri secundare, şi uneori episodice. Povestea în care Făt-Frumos apare în rolul principal este *Zâna Zorilor*. În acest caz Slavici respectă modelul creaţiei populare, prin faptul că eroul întreprinde acţiuni pe alte tărâmuri, are ca sfătuitor calul năzdrăvan, luptă cu fiinţe supranaturale, primeşte ajutorul celor trei sfinte şi se metamorfozează. Slavici se îndepărtează de creaţia populară nemanifestând interes pentru faptele de vitejie. Făt-Frumos, în ipostaza lui Petru, este feciorul cel mic, care se impunea să rămână acasă, potrivit unui străvechi obicei rural, dar el porneşte într-un periplu al cunoaşterii pentru a-i aduce părintelui apa vindecătoare.

Un loc important în poveştile fantastice ale lui Slavici îl ocupă calul, un animal care apare pretutindeni în creaţia populară. I. C. Chiţimia surprinde faptul că „în basmele

[6] Ioan Slavici, *Opere* I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p.61.
[7] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura Pergamon, Bistriţa, 2006, p. 210.

româneşti, calul apare cel mai des în ipostaza animalului năzdrăvan. E gloaba cu oasele-nşirate sub piele, care mănâncă jăratec, se reface şi zboară cu stăpânul său, în slava cerului, are uneori aripi, e alteori de foc, de aramă, de argint, de aur etc. Dar oricât de năzdrăvan şi fantastic, calul rămâne în basm la poziţia reală a animalului. Aproape niciodată nu-şi iese din piele şi niciodată nu ascunde în pielea lui - afară de unele accidente – alte figuri. Rămâne un animal de şea şi slujeşte cuiva, lui Făt-Frumos, unui zmeu sau altui erou din basm."[8] În *Zâna Zorilor*, calul îşi face apariţia abia după ce baba Birşa face vrăji frâielor şi după ce Făt-Frumos le loveşte de stâlpul casei. Această secvenţă face trimitere la creaţia populară, începând cu descrierea calului care se înfăţişează în faţa voinicului „cu o şea plină de aur şi pietre scumpe, cu nişte frâne la care nu priveşti, că-ţi piere lumina ochilor", până la conversaţia dintre cal şi Făt-Frumos, „ – Să mergem! Îi răspunse Murgul. Numai spune-mi acuma, stăpâne, cum să mergem? Să mergem ca vântul? Să mergem ca gândul? Să mergem ca dorul? Sau să mergem chiar ca blestemul?"[9]

Un alt aspect relevant care îl apropie pe Slavici de folclor este apelul la oralitatea naraţiunii. Astfel, orice frază luată la întâmplare trădează stilul propriu al lui Slavici iar maniera descrierilor este după tiparul scriitorului cult. Basmul *Zâna Zorilor* abundă în descrieri ce pun în valoare talentul prozatorului, prin plonjarea într-un spaţiu feeric: „departe… departe…unde se lasă cerul pe pământ, unde stau stelele de vorbă cu florile, acolo se vedea o roşeaţă senină, cam aşa cum e cerul colea în zorile de primăvară, dar mai frumos şi mai minunat."[10] Oralitatea stilului se realizează de cele mai multe ori şi prin numărul mare de expresii, locuţiuni populare, proverbe şi zicători, elemente de nelipsit din structura basmului popular: „Ghebosul era atât de hâd, cât Floriţa de frumoasă: cu gura ca grapa, cu ochii ca ceapa, cu nasul cârlig, cu părul pârlit…"; „Cât ai da din palme o şi făcură asta, apoi o luară la sănătoasa."; „Să nu te pună păcatele să adormi…ca nu cumva să ne facă vreo poznă."; „Dar o viaţa are omul şi o moare."; „Feciorul de împărat sări cuc de mânie, când veni vestea că nu e bine, că iaca cum şi ce"; „Hei dar multe se petrec în lume şi dintre multe bune şi rele multe"; „Vezi! Aşa e lumea: chiar şi acolo unde o poartă gândul cel bun."[11] Comparaţia însăşi este un aspect al oralităţii: „Are coamă ca şi calul, coarne ca cerbul, faţa ca ursul, ochii ca dihorul", iar Floriţa are „ochii ca şi căprioara, trup ca şi crinişorii." [12]

În marea lor majoritate, basmele scriitorului transilvănean pornesc de la variante străvechi, care păstrează elemente de mitologie populară ceea ce face ca poveştile sale să trădeze la nivel formal, dar compoziţional nota creaţiei populare. Personajele lui Slavici sunt reprezentări ale ţăranilor români şi, dacă amintim şi unele obiceiuri şi îndeletniciri casnice pe care le întâlnim în poveşti, remarcăm că scriitorul încearcă să surprindă cât mai bine specificul vieţii rurale din acele vremuri. În poveştile fantastice ale lui Slavici se delimitează o viziune realistă, rezultată din descrierea portului, obiceiurilor, îndeletnicirilor casnice şi agrare, precum şi a unor particularităţi de limbă ce permite localizarea lor într-o arie folclorică, ce se poate delimita geografic.

BIBLIOGRAPHY

1. Bălan, Ion Dodu, *Ioan Slavici sau roata de la carul mare,* Editura Albatros, Bucureşti, 1985

[8] I. C. Chiţimia, *Fauna în basmul românesc. Calul*, în "Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", V (1956), nr. 3-4, p. 524-525.
[9] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 7-8.
[10] *Ibidem*, p. 22.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.

2. Bârlea, O., *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică română, București, 1974
3. O. Bârlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti,* Editura Științifică și Enciclopedică, Bucureşti, 1976
4. Breazu, Ion, *Literatura Transilvaniei Studii. Articole. Conferințe*, Casa Școalelor, București, 1944
5. Călinescu, G., *Folclorul la „Convorbiri literare”,* în vol. *Studii de istorie a literaturii române de la C. A. Rosetti la G. Călinescu*, București, 1968
6. Călinescu, G., *Estetica basmului*, Editura Pergamon, Bistrița, 2006
7. Chiţimia, I. C., *Problema clasificării şi definirii literaturii populare în proză,* în „*Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor”, an* III , Editura Academiei, 1954
8. Chițimia, I. C., St*udii și cercetări de istorie literară și folclor*, an V, nr. 3-4, Editura Academiei, 1956
9. Florea, V., Fo*lcloriști ardeleni. Colecții inedite de folclor*, Trsansilvania Press, Cluj-Napoca, 1994
10. Marcea, Pompiliu, *Ioan Slavici*, Editura pentru Literatură, București, 1965
11. Popescu, Magdalena, *Slavici*, Cartea Românească, București, 1977
12. Slavici, Ioan, *Opere*, vol. I, Text stabilit, variante și glosar de Dumitru Pop, Ion Șeulean și Octavian Șchiau, Editura pentru literatură, București, 1967
13. Torouţiu, I. E., *Studii şi documente literare*, II, Institutul de Arte Grafice „Bucovina”, Bucureşti, 1932
14. Vatamaniuc, D., *Ioan Slavici.Opera literară*, Editura Academiei RSR, București, 1970

THE THEME OF INCEST IN THE POPULAR BALLAD THE *SUN AND THE MOON* AND THE FANTASTIC ROMANIAN FAIRY TALE *THE DAUGHTER OF THE GOLDEN EAGLE*

Dorina Coravu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: In Romanian culture, marriage between the brothers is forbidden by law. The popular ballad The sun and the moon presents "the impossible wedding between the great illuminators of heaven" (A. Fochi), because in Romanian mythology the marriage between the sun and the moon as brothers is considered incestuous. In the fantasy fairy tale The daughter of the golden eagle, the brother-sister relationship is conceived according to the moral laws and once unfulfilled, it creates a real chaos regarding the normality of the social life./

Keywords: incest, brother, sister, golden eagle, marriage

Studiul nostru îşi propune să analizeze motivul nenuntirii, imposibilitatea căsătoriei a doi fraţi, în balada populară *Soarele şi luna*, legendele populare despre căsătoria soarelui şi basmul popular *Fata Pajurii*.

1. **Incestul în literatura universală**.

Conform definiţiei din DEX (1998, respectiv 2009) incestul (căsătoria între membrii aceleiaşi familii) este considerat ca infracţiune[1] care conform art.377 din Noul Cod Penal este denumită infracţiune contra familiei.[2] Prin normele Codului Penal este interzis în mai multe ţări.

> ”Incestul simbolizează tendinţa către unire a celor de seamă, ba chiar exaltarea propriei esenţe, descoperirea şi ocrotirea eului celui mai ascuns. Este o formă de autism. Se găseşte în majoritatea mitologiilor, în relaţiile dintre zei, dintre faraoni şi dintre regi, în societăţile închise care vor să-şi păstreze şi să-şi întărească supremaţia esenţială; la egipteni, la incaşi, la polinezieni, la greci etc. Incestul

[1] **INCÉST,** incesturi, s. n. Infracțiune care constă în întreținerea de relații sexuale între părinți și copii sau între frați și surori. – Din fr. inceste, lat. incestus.sursa: DEX '09 (2009) ; INCÉST, incesturi, s. n. Legătură sexuală, oprită de legile juridice și morale, între părinți și copii sau între frați și surori. –
Din fr. inceste, lat. incestus.sursa: DEX '98 (1998);

[2] Infracţiuni contra familiei, Art. 377, Incestul, Raportul sexual consimţit, săvârşit între rude în linie directă sau între fraţi şi surori, se pedepseşte cu închisoarea de la un an la 5 ani, https://legeaz.net/noul-cod-penal/art-377

dintre frate şi soră pare să fie o regulă în cazul naşterilor divine din mitologia irlandeză."[3]

În Egiptul antic sunt multe cazuri de relaţii incestuoase[4], printre cele mai cunoscute fiind cele din rândul familiei regelui Ptolemeu care a luat de nevastă pe sora sa, Cleopatra. În mitologia greacă, Zeus şi Hera au fost fraţi; fiica lui Zeus şi a zeiţei Demeter, Persephona a devenit soţia lui Hades, unchiul ei, fratele lui Zeus; Eroul legendar al bătăliei de la Termopile, Leonidas, era însurat cu Gorgo, nepoata sa, fiica fratelui său, Cleomenes I; Adonis este rezultatul unei relaţii incestuoase dintre mama lui, Myrrha, şi tatăl ei, Cinyras în timpul unei sărbători când Myrrha s-a deghizat într-o prostituată, iar în mitologia indiană, zeul vedic Indra s-a căsătorit cu Ahalya, fiica sa.

La romani sunt cunoscute relaţiile incestuase ale împăratului Caligula cu cele trei surori: Iulia Livilla, Drusilla şi Agripina cea tânără, împăratul Claudius ce se va însura cu fiica fratelui său, după ce işi va executa fosta soţie, schimband legea care interzicea astfel de mariaje. Nero avea relaţii cu mama sa, Agrippina, etc.[5]

„Incestul e obiect de studiu pentru mitologie, istoria religiilor, etnologie şi antropologie, pentru ştiinţa literaturii şi ştiinţele juridice, pentru psihanaliză, sociologie, biologie, medicină."[6]

2. Incestul în mitologia românească.

În mitologia românească nu putem vorbi de un incest propriu-zis, fiindcă nu se încheie căsătoria dintre doi fraţi. Divinitatea intervine la timp şi, astfel, moralitatea nu este compromisă. „Incestul reprezintă în mitologie ceea ce adulterul este în roman. El e privit cu oroare şi pare evident că pricina nu-i alta decât temerea de degenerescenţă, exprimată printr-o interdicţie de ordin etic."[7]

„Mitul cel mai cunoscut, însă prezintă Luna şi Soarele ca fraţi."[8] În folclorul românesc, dragostea dintre Soare şi Lună e prezentată în trei ipostaze : legende, balade sau colinde spuse în cadrul sărbătorilor de iarnă.

---

[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionar de simboluri*. 143.

[4] Hopkins 1980 - Keith Hopkins, Brother-Sister Marriage in Roman Egypt, in Comparative Studies in Society and History, 22 (3), 1980, pp. 304-354; Shaw 1992 - Brent D. Shaw, Explaining Incest: Brother-Sister Marriage in Graeco-Roman Egypt, in Man (New Series), 27 (2), 1992, 267-299.

[5] Costel Cioancă, *Răul de dinaintea Binelui. (III) Motivul incestului in basmul fantastic romanesc*, în *Memoria ethnologica* nr. 66 - 67 * ianuarie - iunie* 2018 (An XVIII).

[6] Ion Taloş, *Cununia fraţilor şi nunta soarelui*, 337.

[7] George Călinescu, *Estetica basmului*, 273.

[8] Ion Talos, *Gândirea mitico-religioasă în texte*, 85.

În ceea ce priveşte identitatea Soarelui şi a Lunii, există mai multe ipoteze: în unele opere folclorice sunt pământeni, în altele sunt aştri. „Şi a zis Dumnezeu: «Să fie luminători pe tăria cerului, ca să lumineze pe pământ, să despartă ziua de noapte şi să fie semne ca să deosebească anotimpurile, zilele şi anii. Şi să slujească drept luminători pe tăria cerului, ca să lumineze pământul.» Şi a fost aşa. A făcut Dumnezeu cei doi luminători mari: luminătorul cel mai mare pentru cârmuirea zilei şi luminătorul cel mai mic pentru cârmuirea nopţii, şi stelele."[9]

„**Numeroase legende prezintă soarele ca pe o fiinţă erotică.** Ariciul a împiedicat în ultimul moment nunta Soarelui, hrănindu-şi caii cu pulberea drumului, pentru a-i obişnui pe oameni cu ideea că dacă Soarele prin căsătorie ar avea copii, ar dispărea vegetaţia de pe Pământ, iar animalele nu ar mai avea ce să mănânce."[10]

2a. Legende despre soare si lună. Diferenţe între ele.

În legenda ***Sora Soarelui***, Soarele era un împărat cu trup de om şi cap de aur: „*În vremuri de demult, în nişte vremuri înapoia noastră, foarte depărtate, cică Soarele nu lumina lumea ca acuma, ci era un împărat puternic, om şi el ca toţi oamenii la trup, iar capul îi era de aur.*"[11] care avea o soră nemaipomenit de frumoasă, Ileana Cosânzeana: „*Astă soră era ca el, trup omenesc, trup de femeie, iar capul îi era de argint. Şi era aşa de frumoasă, cu faţa-i blândă, cu ochii mari, cu dulcea-i drăgălăşie de fecioară, încât Soarele nu s-a putut împotrivi îmboldirilor inimii, nu şi-a putut înfrâna patima şi a început a o iubi şi a dorit s-o ia de nevastă.*"[12] Fiind împărat nimeni nu îndrăznea a-i spune că nu e bine ce vrea să facă. Nici măcar preotul. Dar în momentul în care preotul trebuia să săvârşească cununia, Dumnezeu a stârnit o furtună puternică şi a răpit mireasa din faţa altarului şi a aruncat-o în mare preschimbând-o în mreană de aur. Cum nu a găsit-o pe pământ, a urcat s-o caute prin ceruri. Cu cât urca mai sus, cu atât lumina era şi mai puternică. În căutările sale a mers la locuinţa Dimineţii, apoi la cea a Miezului-Zilei şi, în cele din urmă, la Amurg, dar fără niciun rezultat. Mai rămăsese să ceceteze fundul mărilor. Însă Dumnezeu i-a luat-o înainte şi a luat mreana de aur. A aruncat-o pe bolta cerească transformând-o în Lună. „*În jurul său, Ileana Cosânzeana, ce fu de-acum înainte Luna, găsi mii şi milioane şi iarăşi milioane de gămălii mici, strălucitoare, care fusese lacrimile pentru ea vărsate de ochii de aur ai Soarelui şi care sub lumina orbitoare nu se putuseră vădi şi care fură stelele ce o înconjurară din toate părţile, de ea nedespărţite, după cum pentru ea fuseseră vărsate. Iar Dumnezeu mâhnit şi mânios le*

[9] Vechiul Testament, Facerea, Cap.I, 14-16.
[10] Talos, *Gândirea mitico-religioasă în texte*, 159.
[11] *Legende populare româneşti*, 30.
[12] Ibidem.

azvârli aste cuvinte : Cu ochii să vă zăriţi, / Dar să fiţi tot despărţiţi, / Zi şi noapte plini de dor, / Arşi de un foc nestingător, / veşnic să vă alungaţi, / Cerul să cutreieraţi, / Lumile să luminaţi."[13]

În legenda ***Nunta Soarelui cu Luna***, Soarele era atât de îndrăgostit, încât „*îşi uitase drăguţul de el datoriile cu care fusese hărăzit de Cel-de-Sus. Pe unde trecea cu carul lui de foc, era chin şi vai de cele ce se întâmplau pe urma lui. Când se lăsa din goana cailor mai aproape de pământ şi atunci era prăpăd mare ; când se ridica sus în slava cerului şi atunci îngheţa şi pasărea în zborul ei.*"[14] Dumnezeu îl cheamă la el să afle ce se întâmplă. Mare îi e mirarea când află că aceea pe care o iubeşte nu este alta decât Luna, sora lui. Că, deşi a umblat nouă ani peste tot să găsească pe cineva pe placul lui, nu a găsit pe nimeni în afară de Luna. Mâhnit, Dumnezeu îi propune ca înainte de nuntă să meargă împreună prin iad, „*să-l colindăm dintr-un capăt în altul, prin toate văgăunile şi durerile lui, să vezi şi tu cât sufăr ăia care s-au ţinut cu surori ; c-apoi pe urmă să nu-mi bagi vină de nimic*!" [15] Soarele acceptă şi, astfel, cunoaşte toate ororile la care erau supuşi toţi cei care încălcau poruncile lui Dumnezeu. Deşi e speriat, tot nu renunţă la căsătorie. La nuntă vin ca nuntaşi toţi împăraţii din toate colţurile lumii, dar şi „*tătălogul de Moş- Nicola, ariciul care scoase din o traistă de fier jăratec, îl răsfiră pe o tavă, pe care o puse lângă botul calului, ca să mănânce*." Prin asta vrea să le demonstreze nuntaşilor că nu e indicat ca soarele să se căsătorească, fiindcă va avea copii şi vor fi mai mulţi sori care vor pârjoli pământul. Nu va mai exista nici buruieni, nici păsări, nici animale, nici păduri, nimic. Dumnezeu aude vorbele ariciului şi îl pun pe gânduri. La finalul nunţii, trimite nişte telegari ca să fure Soarele şi Luna înainte ca ei să intre în palatul de cristal şi să-i aducă la el. „*- Voi vreţi să faceţi ceea ce nu s-a mai făcut şi auzit până azi ? Am căutat cu blândeţe să vă opresc de la păcat, şi tot n-aţi ascultat ? Eu nu vroiesc ca cele orânduite de mine în tinereţile mele să iasă din făgaşul lor; şi, deci, eu prin puterea mea vă despart. Vă blestem ca de aici înainte, tu, Soare, să luminezi ziua, iar tu Lună, să luminezi noaptea; şi întotdeauna să alergaţi din zori până-n seară, şi niciodată să nu vă ajungeţi. Însă fiindcă durerea ce cade pe capul vostru are să fie atât de mare, iată, vă dau dreptul ca de două ori pe zi să vă zăriţi, să vă priviţi o clipă, c-apoi să dispăreţi unul din faţa altuia. Aşa are să fie de-a pururea, după cum v-am blestemat eu. Iar Dumnezeu, ce nu mai putea de*

[13] Ibidem, 33.
[14] Ibidem, 34.
[15] Ibidem.

dragul lor, pentru a nu putea fi văzut cum lăcrimează, s-a dat jos de pe tronul ceresc, şi deschizând o portiţă, a intrat în grădinile raiului."[16]

Ideea că pământul s-ar arde de la dogoarea făcută de soare împreună cu copiii lui se regăseşte şi în legenda ***Soarele şi luna***. Acum cel care deschide mintea tuturor nu mai este ariciul, ci este un soricel. În această legendă Soarele nu se putea căsători fără binecuvântarea celor mai mari sfetnici şi domni din cer şi de pe pământ. De la adunarea din casa Soarelui lipsea soricelul. A fost chemat de albină să vină acolo cât mai repede. Aflând motivul, şoricelul pune în desagi nişte bolovani pe care-i luase de pe drum ca să-i dea de mâncare ursului ce i-a servit drept cal. Până să ajungă el, ei tocmai se învoiseră ca Soarele să se căsătorească. Pentru a-i convinge că au greşit, a dat de mâncare ursului bolovanii din desagi şi le-a explicat că asta va fi mâncarea tuturor peste câţiva ani dacă soarele va avea copii. La sfatul şoricelului ei au interzis Soarelui să se căsătorească. Întristat, Soarele s-a rugat în genunchi la Dumnezeu până l-a înduplecat să accepte. Dumnezeu i-a pus însă o condiţie : să se însoare doar atunci când îşi va găsi pe cineva pe măsură. A umblat în lung şi-n lat nouăzeci şi nouă de ani, de luni, de zile, dar fără să întâlnească fata potrivită. În această legendă, Soarele are două surori foarte frumoase: Ileana Cosânzeana şi Luna. Cum nu a găsit fată să se însoare, mai întâi s-a dus în peţit la Ileana Cosânzeana pe care a găsit-o ţesând o pânză cu fire de argint şi bătătura de aur şi care l-a refuzat. De necaz, Soarele a blestemat-o :„- *Soro, sorioară! De azi înainte tu te vei face albastră cicoare ; când voi răsări, tu vei înflori, când eu voi sfinţi, tu te vei veşteji.*"[17] a mers apoi la cealaltă soră, Luna, pe care a găsit-o ţesând tot o astfel de pânză. După trei zile de încercări, Luna acceptă căsătoria. Finalul este unul neaşteptat. Când mai aveau câţiva paşi până la chilia „*veche şi dărâmată, de sute de ani, a unui călugăr bătrân, care locuia într-însa, de nu se ţinea minte*"[18] aflată la capătul punţii şi unde trebuiau să se cunune, Luna se aruncă în apă, spunându-i Soarelui: „- *Vino, frate, după mine şi când ne-om întâlni, atunci să ştii că ne vom cununa. De atuncitot mereu umblă Soarele după Lună, ca s-o ajungă. El umblă după ea ziua, ca s-o vază, iar Luna fuge după Soare noaptea, ca să nu fie văzută de Soare.Uneori ea se schimbă la faţă, ca să n-o cunoască Soarele, adică o dată se face seceră, altă dată ca o jumătate de taler şi altă dată ca un taler întreg*."[19]

Conflictul generat de căsătoria Soarelui prezent în folclorul românesc, fie în legende, fie în balade se întâlneşte şi în fabula scriitorului latin, Phaedrus, *Ranae ad Solem* în care broaştele

[16] Ibidem, 40.
[17] Ibidem, 43.
[18] Ibidem, 44.
[19] Ibidem, 45.

se împotrivesc ideii căsătoriei Soarelui de teama de nu seca toate apele şi de a muri pe pământ uscat. *„Vicini furis celebres vidit nuptias / Aesopus et continuo narrare incipit: / Uxorem quondam Sol quum vellet ducere, / Clamorem ranae sustulere ad sidera. / Convicio 'permotus quaerit Juppiter/ Causam querelae. Quaedam tum stagni incola, / Nune, inquit, omnes unus exurit lacus / Cogitque miseras arida sede emori./ Quidnam futurum est, si crearit liberos?*"[20]

2b. Balada *Soarele şi luna*.

Mitul iubirii cosmice dintre cei doi aştri, soare şi lună, având origini străvechi, întâlnit la egipteni, indieni şi vechii greci, exprimând un îndepărtat stadiu al civilizaţiei umane, sub forma unuia dintre cele mai expresive şi plastice simboluri, al neîmplinirii acestei mistuitoare pasiuni, cunoaşte la români unele dintre cele mai strălucite întruchipări artistice, de o fantezie profund originală.[21]

În balada *Soarele şi luna*, colecţia G. Dem. Teodorescu, la început luna trăia pe pământ, ducând o viaţă obişnuită ca orice fată la vremea măritişului. Soarele dorea să se însoare şi înconjura mările şi pământul să îşi găsească soţie pe măsura lui. A cutreierat în lung şi-n lat, dar nu a găsit nicăieri o fată de frumuseţea surorii lui, Ileana Simzeana. Ea nu a fost de acord, însă într-un final a acceptat, dar i-a pus câteva condiţii : să meargă în ceruri la moş Adam şi Iova să întrebe dacă e bine ca ei să se căsătorească. Pentru a-l convinge de greşeală, Adam îi arată mai întâi Raiul, apoi Iadul. Însă Soarele nu îşi schimbă gândul. Revine la sora sa care îi propune să construiască un pod peste mare şi la capătul ei să ridice o mănăstire pentru cununie. Soarele a îndeplinit porunca, iar ea n-a mai avut încotro. Dar fiind pe pod ea se aruncă în mare, iar Moş Adam o transformă în mreană ca să nu se înece. Apoi o aruncă pe cer : „ *lumea catu o fi / şi s'o pomeni, / nu v'ĕţî întâlni / nici nópte, nicĭ zi; / sóre cându o sta / către răsăriţŭ, / luna s'o vedea / totŭ către sfinţiţŭ; / luna d'o luci / către rĕsăriţŭ, / sórele mĭ-o fi / totŭ către sfinţitŭ!*"[22].

Alteori Soarele a fost îndrăgostit de o pământeană, dar fiindcă l-a refuzat a preschimbat-o într-o floare de cicoare: „*Pe pĕriŭ de rouă / plimbă mi-se, plimbă / tênĕră mlădiţă / prin rouă desculţă, / Ḍîna florilor, / flórea ḍorilor, / rouă adunându'şĭ, / pacharulŭ umplêndu-şĭ, / şi ea mi-se crede. / că nimeni n'o vede. / Dér o a vĕḍutŭ / drăguţŭ sfêntulŭ sóre / şi, cum o- a vĕḍutŭ, / multŭ că i-a plăcutŭ / şi'n grab'a mânatŭ / doĭ luceferĕĭ, / peţitorĭĭ eĭ.[...] / —*

[20] Phaedri Augusti Liberti, *Fabulae Æsopiae, Cum veteres tum novae atque rostitutae*, Budissae, in Libraria Welleriana, MDCCCXXXVIII, 37.
[21] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol.I, XXXIX.
[22] G. Dem Teodorescu, *Poezii populare române*, 1885, 425. Tipografia Modernă, Gregorie Luis, Strada Academiei, 34, 1885, p.459. cicórea, Scrisŭ de d-lŭ L. Puscariu de la elevulŭ sĕŭ Ion ' alŭ Anei, în orăşelulŭ Sadu din Transilvania, la 8 Maiŭ 1858.

lăsaţi-mĭ-o'n pace / că mi-o voiŭ preface / în fragedă flóre/ flóre de Cicóre/ cu-ochĭ după sóre/ cândŭ oiŭ rĕsări / ea s'o'nveseli; / cândŭ oiŭ asfinţi, / ea s'o ofili; / cându oiŭ scăpĕta, / ea s'o aduna!"[23]

În două variante ale baladei *Soarele şi luna*, una transilvăneană din colecţia lui Aureliu Milea, din volumul *Folclor din Ttransilvania*, vol.II şi alta oltenească, balada *Soarele,* din colecţia lui Teodor Bălăşel, din volumul *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol I, acelaşi motiv este prezentat diferit: în varianta transilvăneană, Soarele merge la Dumnezeu să ceară dezlegare pentru a se căsători cu surioara sa: „*În cer să suia / Domnului grăia: / - Să mă vămuieşti, / Să mă slobozeşti / Să-mi iau sorioară, / Pentru soţioară. / Glasul se-auzea, / Soarelui grăia: - Nu te vămuiesc, / Nu te slobozesc, / Că eu n-am văzut, / Nici n-am auzit / Soare să se-nsoare/ Şi să ia pe soră*."[24]pe când în cea oltenească, Iana Cosînzeana (Luna) este obligată să se mărite cu cine nu-i place, cu Soarele. Ea îi cere Soarelui să facă o scară până la cer să meargă amândoi la Adam să întrebe dacă e bine ca ei să se căsătorească. Adam îi plimbă pe cei doi şi prin Iad şi prin Rai, în ideea ca Soarele să renunţe la căsătoria cu Iana Cosînzeana. „*Dar Soarele că-mi grăia:- Raiule, grădină dulce, / Din tine nu m-aş mai / duce, / De glasul păsărilor, / De mireasma florilor, / Dar mai floare peste floare / Mi-este Iana fată mare, / Mi-este Iana / Cosânzeana, / Iana, surioara mea / Seacă inimioara mea / De soţie o voi lua / Chiar de m-ar arde para!*"[25] În ambele variante ea se aruncă în mare şi nunta este anulată.

În ceea ce priveşte titlul baladei *Soarele şi luna*, Ion Taloş menţionează că „acest titlu e propriu numai ariei sud-estice a baladei. Cea nord-vestică a fost denumită deseori *Fratele şi sora*"[26], fiecare dintre ele având şi câte o versiune. Prima are versiunea „*Cununia fraţilor*" ale cărei variante provin din Ardeal, Banat,Crişana, Maramureş, nordul Moldovei, Bucovina, din sate româneşti din Ucraina şi din Basarabia, iar cea de-a doua, „*Nunta Soarelui*", cu variante ce provin din Banat, Oltenia, Muntenia, Dobrogea şi sudul Moldovei, dar şi în localităţi româneşti din Iugoslavia, Basarabia, Bucovina şi în preajma Odessei.[27] Cununia Soarelui însumează în jur de 283 variante (Taloş: 44), care la rândul lor se împart în mai multe subversiuni ce se diferenţiază între ele.

2c. Basmul *Fata Pajurii*.

[23] Ibidem, 459.
[24] *Folclor din Transilvania*, vol.II, colecţia A. Milea, 397-403.
[25] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol.II, col. T. Bălăşel, 87-94.
[26] Taloş, *Cununia fraţilor şi nunta soarelui*, 44.
[27] Ibidem.

După Lazăr Săineanu, în basme „acest ciclu al incestului cuprindea două tipuri principale, după cum copila inocentă scapă de persecuţiunea părintelui său, străvestită sub diferite haine ori obiecte; sau ea suferă o mutilaţiune şi-şi recapătă printr-o minune membrele ciuntite. Avem dar pe de o parte tipul *Peau- d-âne* sau al străvestirei şi tipul *Fetei cu mâinile tăiate*."[28]

Cel de-al doilea tip prezintă mutilarea fie pentru evitarea incestului, fie a se răzbuna fuga fetei nevinovate şi este prezent în mai multe variante de basme. Unele ilustrează incestul dintre frate şi soră, tată şi fiică, mamă şi fiu.

„Ideea despre căsătoria unui tată cu propria sa fiică e foarte veche şi datează dintr-o epocă când nu existau încă legile relaţiunilor conjugale, cari guvernează societăţile culte, când moralitatea era încă necunoscută."[29]

Cele dintre frate şi soră de regulă sunt dintre cele neconsumate, respectându-se moralitatea şi normalitatea socială.

În basmul fantastic *Fata pajurii* nu mai e nevoie de intervenţia divinităţii pentru evitarea incestului, deoarece salvarea vine prin intermediul dublurii. Feciorul de împărat îşi împlineşte dorinţa de a se căsători cu o fată frumoasă precum sora sa, dar fără să fie ea.

Basmul *Fata Pajurii* a lui Ion Pop Reteganul ne relatează cum că un împărat are doi copii, un băiat şi o fată. Acesta îi spune feciorului să se însoare pentru a nu rămâne singur după moartea lui. Cum nu are mamă, iar sora era deja mare şi trebuie să se mărite peste o vreme, feciorul e nevoit să îşi caute tovarăşă de viaţă. Dar „*el încă de mult umbla cu gîndul însuratului, dar nu afla nici o fată pe plăcere, că, de, era fecior de împărat, gingaş şi-nţînat, cum numai feciorii de împărat sînt. Era ea o fată, care-i plăcea, dar îi era groază să se gîndească că doară ar putea-o avea de soţie, că aceea era soru-sa. Iar altă fată pe lume cît a umblat şi cît a văzut, ca soru-sa n-a mai văzut şi alta nu-i trebuia, numai ea, ori de s-ar afla undeva una tocmai ca ea.* [...] *una era prea cacioră, alta i se părea prea bălţată, una prea albă, alta prea neagră, şi nici una pe plac.*" Sora lui se oferă să îl ajute şi pleacă ea însăşi să-i caute fată. Trece pe la Sfânta Miercuri, sfânta Vineri şi abia de la Sfânta Duminică primeşte sfatul potrivit. „— *O, draga mătuşii, eu ştiu o fată, chiar ca tine, Fata Pajurii, care şede colo în curţile cele de piatră, ce să văd în vîrful muntelui de aici spre miazănoapte. Aceea-i întru toate ca tine. Du-te şi-ţi cearcă norocul, doară o vei putea amăgi să vină cu tine. Na, draga mătuşii, năframa asta, te miri la ce ţi-a prinde bine în călătoria asta lungă.*" Fata de împărat ajunge la casa Pajurii şi se împrieteneşte cu fiica acesteia. Semănau ca două picături de apă. Numai că Pajura

[28] Şăineanu, *Basmele române*, 446.
[29] Ibidem,. 445.

vine acasă şi simţind că e cineva străin în casă, o înghite imediat ce o găseşte. La insistenţele fetei, Pajura o eliberează după câteva sforţări. Împreună hotărăsc să plece să se căsătorească cu feciorul de împărat. Depăşesc cu bine furia Pajurii şi după ce trec pe la Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri şi Sfânta Duminică să le mulţumească ajung la casa împăratului. Fata Pajurii şi ea este tot o fată de împărat, pe care Pajura a răpit-o, dar fiindcă a fost frumoasă, nu a mâncat-o, ci a crescut-o. Pentru feciorul de împărat a fost destul de greu să le deosebească, fiindcă semănau leit una cu alta. Atunci „*ca să le poată cunoaşte, a poruncit la aurari de au făcut o păreche de cercei, pe care era tipărită Pajura cu două capete şi-i dădu împărătesei celei tinere să-i poarte şi să se ştie, că ea-i Fata Pajurii, care de n-a murit şi astăzi trăieşte*." Astfel, incestul a fost evitat datorită dublurii. Nu a fost nimeni pedepsit, fiindcă sora nu a fost nevoită să fugă pentru a scăpa de fratele ei.

Concluzii

Atât balada *Soarele şi luna,* cât şi legendele despre soare şi lună se înscriu în rândul operelor folclorice de o valoare literară, filozofică şi etică. Sunt moralizatoare, întrucât naşterea celor doi aştri este rezultatul evitării unui mare păcat. Neprihănirea Soarelui şi a Lunii este un exemplu şi pentru oameni, în ceea ce priveşte comportamentul lor. „Epitetele «Sfântul Soare» şi «sfânta Lună» sunt astfel pe deplin justificate."[30]

Bibliografie / Webografie

Călinescu, George. *Estetica basmului*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1965.

Cioancă Costel, *Răul de dinaintea Binelui. (III) Motivul incestului in basmul fantastic romanesc*, în *Memoria ethnologica* nr. 66 - 67 * ianuarie - iunie* 2018 (An XVIII)

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. Dictionar de simboluri. Bucureşti : Editura Artemisnar.

DEX '98 (1998); DEX '09 (2009), www.dexonline.ro

Folclor din Transilvania, vol.II, colecţia Aureliu Milea. Bucureşti: Editura pentru Literatura 1962.

Folclor din Oltenia şi Muntenia, vol.II, col. Teodor Bălăşel. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1967.

[30] Taloş, 370.

Hopkins 1980 - Keith Hopkins, Brother-Sister Marriage in Roman Egypt, in Comparative Studies in Society and History, 22 (3), 1980.

Legende populare româneşti. Bucureşti- Chişinău : Editura Litera Internaţional, 2002.

Shaw 1992 - Brent D. Shaw, Explaining Incest: Brother-Sister Marriage in Graeco-Roman Egypt, in Man (New Series), 27 (2), 1992.

Taloş, Ion. *Cununia fraţilor şi nunta soarelui*: incestul zădărnicit în folclorul românesc şi universal. Bucureşti: Editura Enciclopedică, 2004.

https://legeaz.net/noul-cod-penal/art-377

Vechiul Testament, Facerea, Cap.I, 14-16.

Săineanu, Lazăr. *Basmele române*, Bucureşti: Editura Minerva, 1978.

Phaedri Augusti Liberti, *Fabulae Æsopiae, Cum veteres tum novae atque rostitutae*, Budissae, in Libraria Welleriana, MDCCCXXXVIII.

Vrabie, Gheorghe, *Balada populară română*. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.

https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QafZIgcXwkOQNN8sjCpH0BNe-iaPS1KcI9D-sCpChvcYfvpxQYQhG3UyDc6wOr_fTX_zYQo3ew4aVn4QbhWJYQD4n-1NdzPd5OflQWzHuYCQa9k5H4DMPazQnsW3N0Dn8iGqCn_DNiS_LZ13yzNVFOJIiZj6vpNMktFhkOg_9Je2_Q-tS384U70ekuC1T3hkjmBW5uX2KsXsf88ytqcfq47hAtnaFVOdKZ9_LBA01LLbw7iPW-ISSvumQBKGcm4b_OJ_zUWdEAC3anNe9mPK6ILUjFJXn9RITCgJwTPfQXxIpbsFdaA online 30.12.2019, hour 12:05.

https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QafZRItnzsTlgPI8c7vKC_L_Y_ijqeisQyDsLJ0M3K7Wwmd4BbAOm3d6Ssqni2WyoqE4pZjzOO2uPQoTGq2BSA12c6CTk6oV2x6H3225v0hfss9Zks66SQ0CXq1dMNNEEXlp2f7cnG-HYQOhzLskz-qHaxwfLH3jNYYtihHcolAGorYEuOqhX522MnrC9sJUPS4fkWZwvJLSJWVdUkv2o6BOijiq51bp43tzSxGYmTrOYXB8Y3uXj6eiZu--godhnlMIydz0 online 30.12.2019, hour 12:05.

https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QafUXHz06MSxkBhTZWe88MrqtcZgH7T_G5YH1s1Z_B6m82HOxnG3YojZEeyAFuqgvvJoTJKC5OXqyCOXnpUZ-khvlqW-Sfk60x_9jvHJro2OK3IQKlAdMy7oF1hiiRnyaQXYE0Fp-hwsWFZfntZumDJksuczmBiVuohYplA2BCcG_bxWTn9BCRFjzRISxFLK_g48GWWcfKEBq8DkOq-_29rQctCyfy5-00szaSiu42Yz3n78V8qLAO-

Myx6qRRHY85qJ8yn2ifNN6Gm_A85bxlfjip9xQrCzM_bmjko0qCXfR3TbQeE online 30.12.2019, hour 12:05.

https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5Qaf6jiqBbp8lOKjrhCyXF2OdhcWX767ETCoHuNPupRTMYVJgaBkPgLJmxTGDoIq9I0ZeCVd_IxF-HXTRCzxd2caBi_tYeDSNPi5rtNcXHQSkcG6fYeb68nJcQ8wQgSrl8T5PYaN3-VGoY3mw5MK5t2Cku-Te7qUydHEb1VjLSHHDVfCnA_Wf40Nge4u3NHpRW9R2kCigjqcG09airElvrt1ow52ijTZKx_7dQGpj1HvYNuHCgcIYFZ0Tk6a9Om57OYC4dURjtZGOUQt8qg70ibHEAL5WvA online 30.12.2019, hour 12:05.

https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QacyJOpGHbOHkMDfhG-BxdB-vGdnPRvslzy7VKA-Pg24VHazdzZHo4q562P0qWAOANOb8FWfBCa1XPOp-TsjdTNhuPyGTlFPG9KvrNEizuzV1K3MyhsIymA_I-B4JVtRaGP-SNcQMZ5qr8cqFw2pOdg4Ijxqz9o25ogWkYCp0vsAb1L1FsjnfbUHYR5eop37rzmx7zGYTJ2SpbBA3Aek6o1VZ4L_YHG57Tk3t0_b9nXGHrUakBsunE83XS4hQE9L5ne1fzx0AIZYZssOGPtnnvy71lV2Fw online 30.12.2019

THE GAME OF WALLING IN- A MASQUE BELONGING TO THE DRAMATIC

Alexandru Adrian Diac
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The aim of this article is to analyze particular aspects of Lucian Blaga 's play, The master builder Manole. Our focus is on the dramatism of this character, that comes from his imposibility to assure the endurance of the walls of the new church. This makes him unhappy and the solution is to close inside the walls his beloved wife, Mira, who immediately accepts the deal and she belives that everything is a game. But the game is a game of the death, and even if the church is finished, Manole cannot be happy because of this, so the end of the game does not make him happy.

Keywords: creation, sacrifice, life, drama, love;

Opinia potrivit căreia ,,opera lui Lucian Blaga este o viguroasă expresie a tendinței de maturizare a culturii românești, în etapa decisivă a integrării ei în cultura europeană după întregirea statului român, când orizontul spiritual s-a lărgit, cuprinzând într-o singură vatră lumina provinciilor despărțite până atunci, ce de veacuri căutau întâlnirea lor în același hotar”[1] este una care descrie deosebit de pertinent contextul în care se aduce în discuție și creația dramatică a lui Blaga, mai ales când acesta scrie o operă inspirată din fondul arhaic, mitic și religios al culturii noastre și prin care el reușește să valorifice magistral vechea baladă în care se vorbește despre efortul ridicării unei biserici, pus în relație cu efortul tinderii spre un absolut spiritual fundamentat pe iubire, atât față de Creator, cât și față de o ființă umană, care însă este sacrificată, căci avântul spiritual este cel care primează.

Creația dramatică a lui Blaga vine ca o completare a celei poetice și nu poate fi despărțită de aceasta, căci cele două, și chiar cea filozofică, alcătuiesc un tot unitar, făcându-l pe autor un scriitor cu vaste preocupări în ceea ce privește abordarea de genuri, specii și stiluri literare, toate presărate cu erudiția sa filosofico- teologică. De aceea, ,,teatrul lui Blaga este totodată poetic și filosofic pretinzând prin situarea textului în centrul reprezentării, o relaţie adecvată între literatură și spectacol”[2]

Efortul construirii unei biserici și a sacrificiului necesar pentru consolidarea temeliei acesteia pare să se fi potrivit perfect unui autor cu formație teologică și care, în 1927, va publica propria versiune dramatică a narațiunii din *Monastirea Argeșului* sub titlul omonim cu numele personajului principal din baladă, *Meșterul Manole*, care ,,este o prelucrare- într-o viziune de subliniată originalitate- a cunoscutei legende din folclorul românesc și sud-est european despre ridicarea, întemeiată pe sacrificiu, a unei impunătoare ziduri de artă.”[3] Creația este una fundamentată pe jertfă, căci dăinuirea ei în eternitate este ,,cea a creației care absoarbe, prelucrează și proiectează în veșnicie (…) setea de infinit a sufletului omenesc”[4].

Prin transpunerea mitului estetic sau al jertfei pentru creație într-o operă dramatică, utilizând mijloace expresioniste, Lucian Blaga ,,a izbutit să realizeze un proces de transsubstanţializare mitică de aceeaşi complexitate. Credinţele ancestrale, plăsmuirile mitice,

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timişoara, 1981, p.12.
[2] *Idem, Lucian Blaga: Mitul dramatic*, Editura Facla, Timişoara, 1985, p.9.
[3] Ion Pop (coord.) , *Meşterul Manole*, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.1 A-M, Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2007, p.577.
[4] Iordan Chimet, *Prefața* la Dreptul *la memorie în lectura lui Iordan Chimet,I, Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p.108.

practicile magice populare, eresurile şi ritualurile sunt valorificate prin conturarea elementelor general-umane, apte să sugereze omul şi destinul lui în lume."[5]

Structura dramatică a textului este evidentă încă de la început când observăm opţiunea autorului de a plasa o listă cu persoane în debutul textului şi, pe parcurs, când apar indicaţiile scenice, iar acţiunea este conturată prin dialog şi monolog, însă pe cât de dramatică este existenţa personajului principal, dragostea pentru soţie îl face să găsească resurse astfel încât moartea acesteia să fie rezultatul unui joc cu efecte eterne: dăinuirea noii biserici.

Operă a unui scriitor cu studii teologice ce a fost preocupat mereu de problematica religioasă, piesa lui Blaga îşi dovedeşte descendenţa din mit chiar prin opţiunea autorului de a o plasa într-un ,,timp mitic românesc" şi, mai mult, ,,trebuia dimensionat pe coordonatele misticii ortodoxe"[6], aşadar ea devine reprezentativă pentru acea parte a cititorilor care îşi caută mereu originile etnice şi religioase şi le găsesc ca pornind cât mai departe de prezent, uneori uitate în negura timpului. Însăşi sintagma folosită de Blaga pentru plasarea în timp a operei relevă caracterul său mitic şi inspiraţia din balada populară ce a generat prin profunzimea ei mitul estetic sau al jertfei pentru creaţie. Mai mult, G. Călinescu vorbea despre o ,,atmosferă mitică"[7] care ar învălui întreaga desfăşurare de evenimente din drama lui Blaga. Coordonatele spaţiale ale operei sunt, evident, preluate din balada populară, întâmplările relatate prin viziunea blagiană având loc ,,pe Argeş în jos", un topos deja intrat în mentalul cititorilor mai mult sau mai puţin avizaţi, dar care considerăm că este reprezentativ pentru ce va urma. Acţiunea este, aşadar, plasată în avalul râului Argeş, aspect care sugerează o mişcare în jos, regresivă, care poate însemna atât curgerea timpului care îi presează pe meşteri, cât şi curgerea vieţii, care duce, spre final, la moarte, însă de aceasta este condiţionată realizarea măreţului plan.

Structurată în cinci acte, piesa *Meşterul Manole* pune în faţa cititorilor drama prin care trece personajul eponim în momentul în care realizează că nu poate să ducă la capăt misiunea de a construi o biserică, sarcină ce i-a fost dată chiar de către domnitor, însă personajul nu este un om oarecare ales să îndeplinească o anumită misiune, ci prin evoluţia sa de-a lungul textului el devine un erou arhetipal, un arhetip uman, în general: ,,Meşterul Manole reprezintă arhetipul omului, principiul masculin, spiritul activ, creator, generator al universului. Faptele lui sunt arhetipale, fiindcă a construi o mănăstire este un act arhetipal, o reconstruire a universului, acolo unde forţele ostile creaţiei au ieşit învingătoare"[8], pentru că procesul edificării noii biserici se va dovedi unul extrem de anevoios, iar toată priceperea şi măiestria meşterilor, în frunte cu Manole, păleşte în faţa unor forţe de dincolo de raţiunea umană care fac ca zidurile să afle în continuu proces de distrugere, însă iscusinţa meşterului va face ca acest lucru să nu se mai întâmple.

Caracterul dramatic al operei se îmbină cu cel ludic odată cu debutul ,,jocului de-a moartea" dintre Mira şi Manole, joc despre care Manole îi spune soţiei sale că este instrumentul prin care blestemul se va dezlega, ceea ce o face pe femeie să consimtă şi să se supună solicitărilor soţului şi ale meşterilor fără cârtire: ,,Am să mă joc cu voi cum doriţi". Consimţământul femeii de a fi părtaşă la ,,jocul de-a moartea" atrage după sine o mobilizare nemaiîntâlnită din partea meşterilor, iar Mira intră în zid, desculţă, pentru un joc scurt, de ,,un ceas- două, sau trei", dar care va avea efecte eterne, căci ,,jocul e scurt. Dar lungă şi fără de sfârşit minunea", după cum concluzionează Manole, care porneşte împreună cu iubita lui soţie, ,,în pas liniştit spre ziduri", pe ultimul drum al celei care încă credea că totul e un joc. Jocul la care consimte Mira este unul ,,revelator (...), desface mecanismul de angoasă a problematicii, aducând acţiunii o respiraţie- prin dezlănţuirea mişcării- de vitalitate ritualică, e

[5] Ion Bălu, *Lucian Blaga*, Editura Albatros, Bucureşti, 1989, p. 105.
[6] Emil Alexandrescu, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2007, p.387.
[7] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed.Minerva, Bucureşti, 1982, p.881.
[8] Emil Alexandrescu, *op.cit*, p.387.

drept, dar echilibrată pe deplin, prin raportare la dominanta static- meditativă de până acum"[9], căci dacă până în acest moment al piesei acțiunea se baza mai mult pe discursuri și analiza consecințelor evenualelor fapte, începând cu acest joc acțiunea capătă concretețe. Personajul Mira este singurul personaj pur cu adevărat, iar acceptarea de către ea a jocului amintit scoate în evidență tocmai acest aspect, căci asupra ei nu planează nicio suspiciune de întinare a caracterului: „Mira e personajul de contrast al dramei. Nevasta Meșterului este cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. Mira e femeia-copil, candoarea însăși, e viața pe care o iubește Manole și pe care ea o apără așezându-se cu nevinovăție în calea destinului pe care nu-l înțelege."[10]

Începând cu al patrulea act al dramei blagiene, se accentuează dramatismul piesei prin acumularea unei tensiuni neobișnuite din partea celor ce participă la edificarea bisericii, iar accentul cade de pe acțiune pe efectele pe care le are zidirea Mirei între zidurile noului locaș asupra comunității și a grupului de meșteri. Cu toate acestea, deși acțiunea se diminuează la nivel cantitativ, puținele mișcări din acest act conferă textului o deosebită încărcătură scenică, fiind actul în care se realizează zidirea propriu- zisă. De aceea, începând cu această parte a operei, jocul zidirii devine unul firesc, căci meșterii își duc la îndeplinire misiunea fără a se lamenta sau a arăta vreun dram de compasiune pentru cea jertfită. Astfel, ei se ajută reciproc cu materialele necesare zidirii, iar înverșunarea cea mai mare, paradoxal este arătată chiar de Manole, care își îndeamnă confrații să lucreze cu o cât mai mare rapiditate: „Lucrați,băieți (...) Lucrați, zidari!" Gestul său ar putea fi condamnabil, însă contextul în care se petrece este deja cunoscut și astfel el are rostul de a curma cât mai repede suferința Mirei, fapt enunțat chiar de către meșter: „O, vaierul! De-aici ce poartă mai deschid? Lucrați, băieți, lucrați, zidari, ca vaierul să înceteze în zid!". Așadar, deși are conștiința trează și realizează mereu ceea ce se întâmplă în jurul lui, suferința Mirei își pierde din semnificație în fața visului lui Manole de a vedea ridicată biserica, în ciuda faptului că aceasta se întâmplă chiar cu prețul vieții ființei iubite. Deși o sacrifică pe cea iubită, Manole rămâne uman și dorește să îi curme suferința prin zidirea ei cât mai rapidă. Totuși, gestul poate fi interpretat și ca o dovadă de egoism și, de fapt, grăbirea zidirii femeii să fie făcută doar pentru ca el să nu îi mai audă vaietele și astfel sufletul să ducă mai ușor povara sacrificării ei.

Jocul meșterilor este unul ce durează puțin în comparație cu anii de așteptare în care zidurile se dărâmau peste noapte, dar consecințele lui sunt mereu prelungite, iar ceea ce poate curma suferința zidirii ființei iubite este însăși forța naturii, fapt pentru care Manole invocă stihiile care trebuie să mascheze zgomotele ce vin din interiorul zidului: „Argeșul să se umfle cu vuiet, să se întețească prin copaci! Să nu se mai audă chinul din zid. Doamne, jocul a fost scurt, dar vaierul e lung." Însă din această invocație a lui Manole reiese, din nou, un egoism de care el dă dovadă, căci nicio clipă nu se gândește la curmarea suferinței Mirei care deja se află prinsă între ziduri, ci aceste forțe are naturii i-ar fi benefice tot lui, ele făcându-l să fie în imposibilitatea de mai auzi zgomotele femeii.

Cum aminteam, acest act al piesei lui Blaga este despre efectele zidirii Mirei între zidurile de acum nou- ridicatei biserici, iar puterea de a înțelege actul jertfirii stă în naivitatea de care femeia a dat mereu dovadă, relevante fiind aici cuvintele unuia dintre meșteri care consideră că „a fost așa de bună că nici la urmă n-a înțeles. Eu cred că a așteptat fără tristețe, speriată doar că jocul ține prea mult. Și ea nu înțelege nici acum, ci se miră din zi sau din cer că noi tot ne mai jucăm." Reiese de aici, încă o dată, inocența femeii și caracterul ludico-tragic al întregii acțiuni ce ține de zidirea ei, însă ceea ce prevalează este conștința trează a meșterilor și capacitatea lor de asumare, căci referirea la zid și la cer sunt acum singurele căi

[9] Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1984 p. 164.
[10] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București,1976, p.364.

pe care Mira a pornit, de bunăvoie, chiar dacă înşelată de aparenţele jocului. Drumul către cer, însă, trece prin zid, iar altă posibilitate nu există, deci referirea la iad în acest moment nu-şi avea rostul, căci jertfa femeii este pentru Hristos, pentru biserica închinată Lui, iar sacrificiul uman este deasupra acestei jertfei, care, aşadar, nu este nicidecum văzută ca o crimă, chiar dacă gestul meşterului ar putea fi unul damnabil, iar jertfa capătă aici dimensiuni de motiv literar. În această operă ,,jertfa ține locul unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare sofianică a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime."[11]

Ridicarea bisericii s-a făcut rapid odată ce jertfa a fost săvârșită, în absența lui Manole. Nu în absența sa trupească, ci una spirituală, căci el a săvârșit jerfta în mod inconștient, preocupat doar să termine construcția. Astfel, la solicitarea sa de a afla detalii despre modul în care a fost terminată construcția, meșterii se arată reticenți, încercând să-l ferească pe liderul lor de durerea veștii că el însuși a fost cel care și-a zidit soția. Ultimul lucru pe care și-l amintește meșterul este că ,,din tot ce s-a întâmplat în aceste zile fără sfârșit nimic nu știu. Numai în urechi mi-a rămas ca un vârtej de apă adâncă." Vorbele sale sunt semnul unei conștiințe fragmentate de durere, căci el fie că în mod real nu știe nimic din cele întâmplate, fapt puțin probabil, fie, mai degrabă, mintea sa refuză să accepte că el însuși și-a jertfit iubita soție doar pentru ca (și nu e puțin lucru) zidurile să nu se mai prăbușească. În acest fel, aşteptarea de ani de zile a luat sfârșit, iar misiunea edificării pare a fi încheiată, iar dacă ea a presupus curmarea unei vieți.

Amprenta pe care timpul o pune asupra conştiinţei personajului este esenţială în ceea ce priveşte destinul meşterului Manole, căci dacă timpul în care chinul ridicării biserici şi prăbuşirea zidurilor au devenit un mod de viață părea a trece extrem de repede, timpul scurs de la săvârșirea jertfei, deci timp fără Mira, pare a fi echivalent cu o durată de ani de zile: ,,De șapte zile- fără alinare. Nu! Trebuie să fie mai mult. Ani întregi încap în șapte zile...", afirmă acesta, aşadar percepția timpului este desprinsă de măsurătorile clasice, căci timpul aici este factor de vindecare și de uitare a necesității sacrificiului suprem al ființei iubite, un sacrificu necesar pentru a vedea ridicat locașul ce a marcat atâtea destine.

Un nou mod de raportare la divinitate îl caracterizează pe meșter atunci când are parte de o cruntă trezire la realitate, fiind vorba despre o profundă dovadă de credință, una neîndoielnică și care nu poate fi pusă nicicum sub semnul întrebării, căci iubirea de Dumnezeu îl face capabil pe Manole să înfăptuiască jertfa cea mai presus de iubirea pentru Mira, aceea către El, cel despre care meșterul e convins că l-a pus la încercare prin toate cele petrecute: ,,Am crezut că în clipa cea mai înaltă a încercării va opri cu un semn lucrarea. Dar nu, mie mi-a cerut tot." Cuvintele meşterului îl definesc pe acesta ca pe un ales al divinităţii, unul căruia i se cere să își dovedească credința prin renunțarea la tot ce are el mai drag, fără ca însă el să fi fost conștient că renunțarea la Mira s-a petrecut nu în momentul în care femeia a fost zidită, ci cu mult înainte, când edificarea lăcașului devenise pentru meșter unicul scop al vieții. Conștiința sinelui este tot mai prezentă în Manole, care le reproșează meșterilor că el a fost singurul care a crezut în cele întreprinse, precum și singurul care a jertfit viața pentru noua biserică, în vreme ce ei au fost mereu cei care s-au îndoit: ,,Voi n-ați pus în învingere decât cârtire, eu am pus scumpă viață!" Așadar, el își îndeplnește cu succes rolul de lider al meșterilor și e mereu conștient de aceasta, însă adevărata trezire a conștiinței sale se manifestă atunci când durerea pierderii Mirei devine mai presus de orice și el ia hotărârea de a dărâma zidurile, pentru a-și elibera soția, ale cărei vaiete încă le mai aude, măcinat de durere.

Văzându-l dezlănțuit asupra lor și asupra locașului care de acum trona pe valea Argeșului, meșterii îi dezvăluie lui Manole că el a fost cel care și-a zidit soția ,,de la început

[11] Lucian Blaga, *Opere 9, Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1985, p. 250.

până la sfârșit. De la cărămizile de sprijin subt picioare până la cărămida coperiș deasupra capului." Momentul acesta este de o solemnitate deplină, înturcât de acum frământările meșterului par a se fi epuizat, căci acceptarea de către Manole a faptului că el a fost cel care a făcut jertfa face ca închipuirile sale ce-l făceau să audă vaietele Mirei să înceteze și să înțeleagă că nu el s-a jucat de-a moartea, ci a fost doar pionul ei, al morții, care i-a răpit-o pe cea iubită. Alienarea sa temporară este cel mai probabil efectul demonicului care l-a cuprins: „Omul e posedat și inspirat de demonic fără să știe cum. Iraționalitatea demonicului are ascunzișuri ce rămân totdeauna sub pragul conștiinței omenești."[12] Așadar, o influență demonică l-a cuprins pe meșter până când acesta și-a atins scopul.

Prin actul final al dramei blagiene, autorul deplasează accentul dinspre proces spre rezultat, întrucât el prezintă sărbătoarea sfințirii, inaugurării noului edificiu, care acum este înfățișat în toată splendoarea sa. Sunetul clopotelor este cel care încununează lucrarea, iar sosirea domnitorului este și pentru acesta un prilej de a vedea desăvârșită ideea nutrită cu atâta ardoare. Bucuria edificării locașului este însă umbrită de noi frământări ivite în suflete meșteriilor, cauzate de ipoteza judecării de către vodă a celor care au ucis-o, printr-un joc aparent, pe Mira. Uciderea unei ființe nevinovate este, așadar, mai presus de bucuria desăvârșirii unui locaș de cult, căci jertfa vie este superioară oricărei construcții, fie ea și una dedicată unei divinități. Singurul resemnat cu noua situație creată este Manole, care e dispus să-și asume condamnarea pentru crimă, dar pune biserica mai presus de propria-i liberate, considerându-se pe sine doar o unealtă în mâna Domnului: „(...) vreau în socoteala mea să se pună sugrumarea vieții, dar lăcașul nu. Acesta Dumnezeu singur l-a ridicat printr-o minute, pe care doar el o înțelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă (...)." Din această detașare a lui Manole rezultă resemnarea sa cu destinul care i-a fost hărăzit, dar și credința sa, aceea că odată îndeplinită misiunea pe care a avut-o nimic altceva nu mai contează, căci oricum totul este sortit pieirii, doar biserica ridicată cu atâta trudă este una spre eternitate.

„Meșterul Manole rămâne una dintre cele mai puternice drame din întreg teatru lui Lucian Blaga"[13], iar valorificarea mitului estetic sau al jertfei pentru creație depășește aici granițele înțelepciunii populare din care izvorâse anterior textul baladesc și propune, așadar o ipostază nouă a istoriei edificării bisericii, mutând accentul pe semnificațiile pe care aceasta le are asupra făuritorilor ei. Mai mult, ceea ce propune Blaga în această piesă nu este istoria construirii unei biserici, ci istoria unui destin marcat de permanenta oscilație între două iubiri: pentru soție și pentru Dumnezeu, de unde personajul atrage după sine și fatalitatea destinului, care-i va aduce, în final, moartea.

Așadar, caracterul dramatic al textului este doar mascat de cel ludic, care face face ca întregul joc al zidrii Mirei să fie, în realitate, un joc cu moartea, însă una menită să asigure trăinicia eternă, nu a sufletului, ci a zidurilor care au necesitat atât de mult efort creator.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei:

Blaga, Lucian, *Meșterul Manole*, Editura Agora, București, 2008.

Bibliografie critică:

Alexandrescu, Emil, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007.

[12] Lucian Blaga, *Zări și etape. Aforisme, studii, însemnări*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 246.
[13] Liviu Petrescu, *op. cit.*, p.577.

Bălu, Ion, *Lucian Blaga*, Editura Albatros, Bucureşti, 1989.

Blaga, Lucian, *Zări și etape. Aforisme, studii, însemnări*, București, Editura Humanitas, 2003.

Blaga, Lucian, *Opere 9, Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1985.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed.Minerva, București, 1982.

Chimet, Iordan, *Prefața* la Dreptul *la memorie în lectura lui Iordan Chimet,I, Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.

Gană, George*, Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București,1976.

Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1984.

Pop, Ion (coord.) , *Meşterul Manole*, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.1 A-M, Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2007.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga: Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985.

PAUL CORNEA: FROM THE TYPOLOGY OF THE TEXT TO THE TYPES OF READER AND READING

Diana Dementieva
PhD Student, "Dimitrie Cantemir" State University of Chișinău, Republica Moldova

Abstract: The types and models of reading, but also their explanation cannot be achieved without proceeding to a complete analysis of the itinerary: text - reader - reading. When talking about reading and its varieties, it is undoubtedly necessary to establish the natural relationship between the process interpreted by the reader and the typology in which the text itself fits, because each type of text determines the updating of a certain reading pattern by the real reader (the critic, the expert or the uninitiated reader). In the Romanian scientific context, Paul Cornea dealt with the courts that circumscribe and determine the way of reading: the text, the codes, the reader, the context, but also the reading as process and purpose. In the paper "Introduction to reading theory" (1988), the theoretician starts from the typology and evaluation of the reading object - the text, thus distinguishing three basic types (referential texts, self-referential texts and pseudo / trans-referential texts). Subsequently, the theoretic discourse moves on to analyzing the types of readers, especially the literary competence of the real reader, which explains why each reading is personal and individual. Finally, the characteristics, types and stages of the reading are determined. The theory of reading, which questionings the proper understanding of the text, will always remain in the spotlight of the scientific communities, since literature permanently undermines its convictions and readers influenced by their social and historical context constantly seek answers to new questions, therefore the concept of reading as a process applied is in a continuous crystallization which requires new theoretical implications.

Keywords: author, text, reader, reading, literary comunication.

Preambul

Problema lectorului și a lecturii e condiționată de specificul comunicării literare. Trecerea de la oralitate (de la raportul comunicativ în sens tradițional: emițător – mesaj – receptor) la civilizația scrisului a generat o schimbare radicală a relației dintre *vorbitor* și *ascultător,* a căror componente sunt *scriitor* și *cititor*. Literatura scrisă îi distanțează pe cei doi poli ai actului comunicativ printr-un șir de distincții în funcție de perioada istorică din care fac parte, contextul socio-politic, apartenența culturală. Altfel spus se instaurează între ei o „distanță estetică" [1]. În felul acesta, actul comunicativ trihotomic, unic și simultan: emițător-mesaj-receptor este bifurcat în două părți înțelese ca divergente: scriitor - text și, ulterior, text - cititor. Problematica cu care se confruntă Teoria literară, cea a tipologizării lectorului și a lecturii, vine din această tendință greșită de segmentare a lanțului respectiv. Procesul comunicării literare trebuie privit în ansamblul său, fiindu-i încă de la origini, din etapa oralității, propriu un caracter procesual trihotomic.

Tendința fragmentării procesului comunicării literare (scrise) și-a atins apogeul mai ales în decursul veacului trecut. Pentru unele direcții de cercetare din secolul al XX-lea activitatea de creație și cea de receptare constituiau obiecte aparte de studiu. Pe de o parte, reprezentanții Formalismului rus (Viktor Șklovski, Iurie Tîrnianov) şi New-Criticism-ului american (I. A. Richards) s-au interesat cu precădere de ralația: autor-text sau doar de text, iar pe de altă parte, promotorii deconstructivismului (Jacques Derrida, Jonathan Culler) și pragmatismului (Richard Rorty), din dorința de a resuscita importanța cititorului la crearea

operei, s-au axat pe analiza și valorificarea relației: text - cititor, sau mai bine zis a relației: cititor - text.

Convingerea că între cele două momente (scriitura și lectura) există o interrelație se regăsește în studiile fondatorului Școlii de la Konstanz, Hans Robert Jauss, care, prin activitatea sa științifică, realizează o trecere de la estetica producției și a reprezentării la estetica efectului produs și cea a receptării. Alături de „părintele esteticii receptării", anglistul Wolfgang Iser introduce conceptul de „cititor implicit" ce reprezintă o strategie textuală realizată de autor pentru a facilita contactul cu cititorul său real. [2] După o perioadă de timp, semioticianul italian, Umberto Eco, conceptualizează noțiunile de „autor real" vs. „autor model" și, respectiv, „cititor model" vs. „cititor real", restabilind astfel lanțul comunicativ inițial al fenomenului literar prin interacțiunea celor trei intenții: *intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris* [3, pp. 81-100]. De asemenea, prin conceptul său de „operă deschisă", Umberto Eco argumentează falsitatea ipotezelor structuraliste, de vreme ce fenomenul „deschiderii" se realizează doar în momentul receptării operei literare, adică în procesul lecturii. Opera nu este o structură rigidă, sieși-suficientă, ci „un obiect înzestrat cu însușiri structurale definite, care să permită, dar și să coordoneze alternarea interpretărilor, deplasarea perspectivelor" [4, p. 2]. Iar prin așa-zisele „limite ale interpretării" , Umberto Eco reechilibrează prezumțiile exagerate ale deconstructiviștilor [5]. Întreaga concepție științifică a semioticianului pendulează între libertatea și fidelitatea față de operă a interpretului. Textul este deschis mai multor posibilități de interpretare, dar totuși închis interpretărilor infinite, inadecvate și nelegitime.

Importanța restabilirii și respectării raportului cooperativ dintre elementele triadei: scriitor-operă-cititor se regăsește cel mai pregnant în „dialogismul" lui Mihail Bahtin. Convins că ființa și conștiința umană are o structură internă dialogic-comunicativă, noțiunea de cititor are o natură dual pentru filosoful rus. Pe de o parte, lectorul este împreună cu personajele și universul operei (cititorul implicit/model) care reprezintă rezultatul imaginației autorului. Pe de altă parte, acesta se situează la granița cu lumea reprezentată, într-o lume creatoare din care fac parte autorul real și cititorul real. „Fuziunea orizonturilor", în termenii lui Hans Robert Jauss, nu reprezintă altceva decât încadrarea autorului într-un dialog (productiv sau mai puțin productiv) cu cititorul său [1].

În general, hermeneutica textului literar în secolul al XX-lea este strâns legată de concepția „literaturii ca dialog" Perspectiva unidirecțională despre cooperarea dintre receptor și text ca strategie intenționată de autorul (A → text → C) este substituită de una cu influență reversibilă, de la cititor - prin text - spre scriitor (A ↔ text ↔ C). Schema totuși este insuficientă pentru a ilustra un fenomen atât de complex. „În viziunea lui Bahtin, simpla transpunere în interioritatea altuia e insuficientă pentru a aprecia valoarea estetică a textului literar..." [6, p. 78] precum și "simpla suprapunere a lumii interpretului peste cea a autorului este moralmente și din punct de vedere estetic incorectă, căci fiecare persoană umană are un loc concret în istorie, care îi permite să nu devină niciodată un obiect fixat, anistoric, definitiv cunoscut " [6, p. 79]. Se profilează ideea că interlocutorii acestei relații nu se rezumă la două identități singulare: destinatorul și destinatarul, ci se manifestă printr-un larg spectru de realizări textuale aflate într-o relație dialogică continuă. „Textul narativ literar se caracterizează printr-o interacțiune dinamică între instanțe diferite, situate pe patru planuri: Autor concret - Cititor concret, Autor abstract - Cititor abstract, Narator fictiv - Naratar fictiv, Actor – Actor." [7, p. 25] Autorul concret transmite un mesaj literar cititorului concret, în același timp acesta produce o proiecție literară despre sine însuși, pe de altă parte și cititorul empiric își proiectează o ipoteză despre scriitor. „Autorul abstract este producătorul lumii romanești pe care o transmite destinatarului (său)/ receptorul, cititorul abstract." [7, p. 26] De remarcat că legătura dialogică se stabilește nu numai între cele două extremități, dar și între

variantele lor: între cititorul real şi „clonul" său textual – cititorul model, între cititorul real şi autorul model, între cititorul empiric şi personaj, ş.a.m.d.

Aşadar, receptarea din perspectiva bahtiniană este polifonică. „Orice operă literară este orientată în afara ei, spre ascultătorul-cititor şi într-o măsură anticipează reacţiile posibile" [8, p. 489]. Lumea „reală-creatoare" a textului este punctul de întâlnire dintre autor, personaj şi cititor, aici cititorul, împreună cu celelalte voci, participă activ la realizarea operei literare. Cititorul lui Mihail Bahtin este un „ascultător", în felul acesta se explică conceptul său de „cuvânt-voce". Noţiunea de „ascultător-cititor" relevă noi posibilităţi de tratare a fenomenului receptării, mai ales cu privire la problema ţintită, a scindării comunicării literare. „Lumea reprezentată" nu este, aşa cum credeau structuraliştii sieşi suficientă, ci e actualizată prin noi sensuri ale „lumii reale-creatoare". Va să zică, rolul cititorului „înnoitor de sens" trebuie pus pe cântar de egalitate cu cel al artistului original, mai cu seamă că dialogul dintre ei şi alte voci nu are sfârşit, de unde şi infinita spirală interpretativă de care se ocupă Umberto Eco [5].

În aceeaşi direcţie filosofico-teoretică, a înţelegerii fenomenului literar drept un tip de comunicare aparte, în care lectorul este o instanţă activă, se înscrie şi activitatea ştiinţifică a lui Paul Cornea, reprezentantul de vază al teoriei lecturii din spaţiul ştiinţific românesc, dar şi european. Teoreticianul sistematizează, într-o formulă originală cu importante intervenţii personale, tipurile de lector şi lectură conceptualizate de predecesorii săi. Perspectiva orientată dinspre tipologia textului spre tipurile de lector şi lectură clarifică numeroase confuzii şi indeterminări ale problemei în cauză. În lucrarea sa *Introducere în teoria lecturii* (1988), autorul restabileşte parcursul ideal/teoretic al fenomenului receptării. Începând cu explicaţiile referitoare la specificul textului şi finalizând cu tipurile de lector şi lectură, s-ar părea că cercetătorul nu se ocupă de prima categorie a lanţului comunicativ – autorul. La o primă lectură, superficială, se poate înţelege că analiza efectuată porneşte din mijlocul lanţului dialogic spre extremitatea dreaptă, cea a cititorului. Cu toate acestea, prin determinarea şi clarificarea caracteristicilor specifice diferitor tipuri de texte, cercetătorul îi deconspiră, de fapt, intenţionalitatea scriitorului, astfel că abordarea întreprinsă nu suferă, ca şi în cazul relaţiei text-cititor, de lipsa unei perspective globalizante a procesului comunicativ. Demersul său nu reprezintă un argument în susţinerea sloganului „Autorul a murit!". Ideea de a porni cu o dezambiguizare a noţiunii de text, în maniera executată de Paul Cornea, deschide căi explicitare bilaterale: una indirectă, subînţeleasă şi îndreptată spre iniţiatorul dialogului literar (autorul), şi alta explicită, desfăşurată direcţionată spre interlocutorul scriitorului, adică cititorul.

Roland Barthes recunoaşte că autorul „ca instituţie a murit: persoana sa civilă, pasională, biografică a dispărut; deposedată, ea nu mai exercită asupra operei sale formidabila paternitate ...; dar în text, într-un anumit fel, eu *îl doresc* pe autor. Am nevoie de figura sa (care nu e nici reprezentarea sa, nici proiecţia sa), aşa cum are el nevoie de a mea (exceptând „pălăvrăgeala")" [9, p. 26]. Scriitorul devine o „făptură de limbaj", un „creator creat" de aceea, atunci când Paul Cornea nu se referă direct la autorul concret oricum îl implică prin elucidarea specificităţii celor trei tipuri de texte analizate, pentru că „textul se face, se lucrează printr-o întreţesere perpetuă; pierdut în această ţesătură – această textură – subiectul se desface în ea, ca un păianjen care s-ar dizolva pe sine în secreţiile constructive ale pânzei sale" [9, p. 55]. În susţinerea acestei idei, Carmen Muşat reaminteşte că şi la Foucault autorul este o reflectare a discursului, a cărei existenţă depinde de structura lingvistică a operei, funcţia-autor nu presupune intenţia autorului concret, ci apatenenţa discursului la o anumită tipologie. [10] „Datorită acestei duble „înrădăcinări", într-o conştiinţă individuală şi într-un context spaţio-temporal anume, literatura face posibil, „peste mode şi timp", dialogul lumilor – lumea autorului, lumea operei şi lumea cititorului." [10, p. 215]

Restabilirea etapelor de creație a unui text literar denotă adevărul că scriitorul, inițial, ia hotărârea cu privire la tipul textului în ramele căruia urmează să-și transmită mesajul, pe de altă parte, cititorul își alege strategia de lectură iarăși în funcție de tipologia din care face parte textul, realizând astfel ceea ce Matei Călinescu numește o „lectură virginală" [11]. Deci, modalitatea de abordare a unui text, adică tipul de lectură poate fi stabilit doar în funcție de caracteristicile textului care urmează a fi parcurs, de gradul de codificare a acestuia și de competența cititorului care se angajează în actul lecturii.

În continuare se va restabili demersul sistematizator și clarificator întreprins de Paul Cornea în *Introducere în teoria lecturii*: tipuri de text – tipuri de lector – interpretare. Cele trei tipologii (a textului, a lectorului și a lecturii) sunt analizate în aceiași succesivitate logică și cronologică ce se profilează în studiul anunțat, dar bineînțeles că interconexiunea dintre ele, mai ales dintre cea a lectorului și a lecturii este de neevitat. Abordarea secvențială este una de natură ideală, nu aplicată, întrucât nu se poate studia teoretic un model de lectură fără a face referințele de rigoare la tipul lectorului care-o realizează și la trăsăturile categoriei din care face parte textul parcurs.

Tipologia textului

În domeniul științelor umaniste numeroasele ambiguități teoretice provin din sinonimia exagerată a conceptelor cu care se operează, precum și datorită împrumuturilor lexicale din alte discplini. Așa se explică incapacitatea de a întocmi difiniții unice pentru noțiunile de *text* și *operă literara* precum și de a stabili diferențele dintre ele. Chiar dacă în dicționarele de teorie literară, unul din sensurile cuvântului *text* este cel de *operă literară,* noțiunile nu sunt echivalente.

Opera literară este definită ca „1) o lucrare literară originală, cu valore estetică ce crează un univers imaginar propriu și coerent, valorificând într-un grad înalt potențele limbajului artistic, precum și 2) totalitatea creațiilor unui autor sau ansamblul scriirilor acestuia aparținând unui anumit gen" [12, p. 170]. Alteori opera literară devine un „produs al imaginației scriitorului, născut dintr-o relație specială între realitate și concepțiile scriitorului cu privire la existență" [13, p. 98]. „În actul lecturii, opera trece de la statutul său de obect la statutul de obiect estetic…" [14, p. 187] Prin urmare, nu orice text devine operă literară, este sau nu un oarecare text literar o creație artistică originală hotărăște lectorul. Misiunea de a evalua textul în vederea acceptării sau infirmării statutului său de Operă se configurează din triplul rol pe care-l deține cititorul: „performeur", „complice", „judecător". [15, p. 60] „Cu alte cuvinte nu există text în afara unui act de lectură și de receptare." [16, p. 85]

Odată cu promovarea ideiilor structuraliste, termenul „text" îl substituie treptat pe cel de „operă literară". Textul, considerat de unii și un produs cultural, devine în lumea modernă conceptul acaparator, integrator, definitoriu ce se află într-o surprinzătoare dinamică. În acest circumstanțe ale redefinirii operei ca text, receptarea capătă o importanță tot mai mare.

Paul Cornea analizează fiecare dintre cele trei semnificații ale noțiunii de text. „Textul ca scriere" este perceput ca un „ grup de cuvinte organizate lingvistic într-o structură unitară, ansamblu de expresii verbale de dimensiuni cle mai variate, legate printr-un sistem coerent de referințe interioare și reciproce." [12, p. 236] Prin „text ca ocurență comunicativă" se înțelege „unitatea fundamentală a comunicării lingvistice. Orice text presupune un limbaj. Nu există text în sine, ci numai ca rezultat al procesului de comunicare. Acest proces presupune un emițător (vorbitor, scriitor), un receptor (ascultător, cititor), un obiect al mesajului, transmis pe cale orală sau scrisă" [17, p. 7]. Și „textul ca parctică semnificativă" reprezintă „un grup de semne organizate într-un anumit mod în scopul producerii unui sens" [16, p. 108].

„Dată fiind marea varietate a formelor şi a finalităţilor de comunicare din cadrul oricărei culturi, este dificil de construit o tipologie generală a textelor riguroasă." [18, p. 57] Clasificările actuale se referă doar la o mică parte din imensitatea formelor textuale. Mai mult chiar, criteriile de categorisire sunt inadecvate sau nepotrivite. Paul Cornea distinge trei tipuri

majore de texte sub aspectul relaţiei mesaj-context (referent), decurgând din trei tipuri majore de comportament verbal: referenţial, pseudo- sau transreferenţial, autoreferenţial. Această încercare de tipologizare este considerată una dintre cele mai eficiente pentru că se bazează pe criterii transistorice. Ipoteza de la care pleacă, teoreticianul „e că în competența oricărui locutor intră aptitudinea de a produce și a recepta textele în trei modalități diferite, potrivit intenției de a stabili cu Celălalt o comunicare eficientă, de a instaura o comunicare prezumtivă ori de a experimenta resursele limbii însăși" [15, p. 25].

Comportamentul verbal referenţial se individualizează prin folosirea limbajului denotativ, univoc, literar, unitățile lexicale apar cu sensul din dicționar. Acest tip de comportament servește la producerea de texte informative, științifice. Informațiile sunt obiective și testabile de criteriul „adevărat" sau „fals". Emitentul/autorul este concis,

Comportamentul pseudo- sau transreferenţial folosește limbajul conotativ, simbolic. Scopul acestor texte nu este de a transmite informații, ci dea a stimula prezența lor. Textele pseudoreferențiale reflectă o lume imaginară care ar putea să se întâmple în viața cotidiană, iar textele transreferențiale ilustrează o lume fictivă care ar putea să se întâmple doar într-o lume posibilă, cu legi diferite de ale noastre.

Comportamentul autoreferenţial nu se referă la nici o exterioritate, textul de tipul respectiv este sieși suficient, scriitorul nu intenționează să transmită vre-un mesaj, iar cititorul nu-l caută. Intențiile locutorilor sunt mai degrabă ludice decât funcționale. În acest caz se atestă o violare a normelor limbiii literare la toate nivelele. [15, pp. 27-28]

La rândul lor, tipurile generale de text pot avea diverse variaţiuni tipologice în funcție de mai multe criterii de calsificare: criteriul modaltății de expresie (descriptiv, narativ, dialogat, monologat), criteriul fidelității, raportării la realitate (literar, nonliterar), criteriul structurării (informativ, argumentativ), criteriul stilistic și al funcționalității (științific, beletristic, publicistic, juridic, administrativ), criteriul lexical, normat (popular, cult, colocvial). [13]

„Diferențele majore de natură stilistică se constituie între textul științific și cel beletristic. Textul științific este un text închis datorită limbajului și gramaticii normate, dar cel beletristic este deschis interpretărilor grație specificului de devia de la normele literare gramaticale și lexicale." [13, p. 134] Contraversa cu privire la atribuirea calității de „literar" sau de „nonlierar" unui text rămâne actuală. Dacă caracteristicile celorlalte tipuri de texte sunt bine determinate, grupul textelor literare este eterogen și nu constituie o categorie bine definită în tipologia generală a textului. Frontiera dintre textele literare și alte tipuri de texte este relativă, depinzând în bună parte de considerațiile receptorului-evaluator. Letopisețele cronicarilor și textul biblic sunt exemple fidele în acest sens, mai mult ca atât însuși „istoriile literare scrise în diverse etape, în special din sec. al XX-lea încoace, includ sau exclud, în funcție de contextul cultural al momentului în care au fost redactate sau de optica autorului, scrieri istoriografice, memorialistică, eseu, corespondență privată, oratorie, publicistică, etc." [18, p. 57]

Paul Cornea nu-și propune să hotărască în care dintre cele trei modalități ale textualizării se înscriu creațiile literar-artistice, de vreme ce un text poate să le combine armonios pe toate, sau să fie exprimat printr-o singură modalitate, ca și în cazul textelor autoreferențiale postmoderniste și dadaiste. Comportamentul referențial se regăsește și el în literatura artstică doar că într-o formă diluată. Totuși, din explicațiile citate mai sus se cristalizează convingerea că textul literar se realizează de cele mai dese ori prin comportamentul pseudo – sau transreferențial. Mai ales că anume acest tip de comportament implică o comunicare specifică bilaterală. Textele referențiale respectă modelul comunicativ: A → text → C, textele pseudo- transreferențiale se definesc prin relația schematică: A ↔ text ↔ C și textele autoreferențiale prin modelul: A ← text → C, care ilustrează vădit autoritatea intenției textuale. „Recursul la intenția autorului e azi desconsiderat de marea majoritate a

cercetătorilor. (…) Pentru TAR şi cele mai multe TPR e limpede că punctul de vedere al autorului nu e singurul posibil." [15, p. 263] Iar în cazul TR şi al unor TPR putem să atribuim scriitorului un rol privilegiat.

Genul şi specia literară, la care se raportează un text, oferă cititorului indicii de lectură evidente. Încadrarea textului parcurs într-un gen anume generează în conştiinţa citiorului un şir de aşteptări la nivel tematic, structural şi stilistic. Genurile şi subgenurile mixte, specifice mai ales literaturii moderne (de ex. în teatru: tragicomedia, poemul dramatic, drama lirică, drama epică, farsa tragică, drama comică etc.), îşi crează propriile reguli de unde şi dificultatea de a supune întregul domeniu textual aceloraşi principii de clasificare.

Autorul studiului recunoaşte că cele trei comportamente verbale de care se ocupă sunt descrise în mod ideal, în plan aplicativ acestea se pot combina în proporţii diverse, ceea ce explică marea varietate tipuri de texte. Cu identificarea trăsăturilor specifice şi stabilirea modalităţilor textuale este împuternicit lectorul. Acesta va raporta textul la o anumită tipologie în dependenţă de intenţie, context, circumstanţe şi competenţa sa lectorală. „Orice locutor e în stare nu numai să producă şi să recepteze texte, ci să distingă diversele lor tipuri. (…) Ei întâmpină fiecare text cu un „orizont de aşteptare" mai mult ori mai puţin adecvat." [15, p. 42]

Tipuri de lector

Teoriile receptării şi teoriile lecturii de până acum au contribuit la elaborarea unor variate tipologii de lectori: arhicititor (Riffaterre), cititorul intentat (Wolf), cititorul informat (Frisch), cititorul implicit (Iser), cititorul Model (Eco), cititorul ideal/abstract, cititorul real/concret/empiric, Dintre numeroasele categorii operaţionale, Paul Cornea consideră primordiale următoarele tipuri de lectori:

Lectorul „alter ego" desemnează activitatea de redactare a însuşi scriitorului considerat „primul cititor" al textului creat.

Lectorul vizat se referă la destinatarul căruia i se adresează nemijlocit textul, acesta poate fi reprezentat de un singur destinatar, mai des în corespondenţă, sau de o categorie de destinatari – copii, adolescenţi, femei, bărbaţi, etc.

Lectorul prezumtiv cel pe care autorul şi l-ar dori, fără a-l cunoaşte, ca cititor optim al scrierii sale, din perspectiva autorului acesta e „cititorul perfect";

Lectorul virtual (implicit la Wolfgang Iser, model la Umberto Eco, sau abstract) reprezintă o strategie textuală intenţionată de autor, creată cu scopul de a-şi facilita dialogul cu interlocutorul său real.

Lectorul înscris se referă la un personaj al operei literare, căruia i se atribui rolul de cititor (de ex. Fred Vasilescu, cititor şi editor al scrisorilor lui Ladima în Patul lui Procust).

Lectorul real/empiric: persoana concretă situată într-o perioadă istorică anume. Categoria lectorilor reali se delimitează, la rândul ei, în trei subtipuri: lectori profani, criticii literari şi cercetătorii literari. [15, pp. 61-63] Criticului evaluează opera literară, însă expertul o explică, astfel, demersul criticului (apreciativ) este subiectiv, pe când cel al teoreticianului (interpretativ) tinde spre obiectivitate ştiinţifică. „O diferenţă esenţială între profan, pe de o parte, critic şi expert, pe de alta, e că cel dintâi performează autonom (în sensul că dă liber frâu propriilor gusturi, capricii ori prejudecăţi), pe când cel din urmă are în vedere conformarea la anumite reguli şi standarde." [15, p. 65] Este interesant că expertul sau criticul pot ocupa oricând locul cititorului obişnuit pentru a citit de plăcere, fără vreun scop în sine, pe când cititorul profan nu va putea realiza niciodată o lectură critică sau interpretativă până nu-şi va dezvolta destul de suficient „competenţa lectorală". Chiar şi aşa lectura de plăcere, necondiţionată a unui lector competent (critic, expert sau cel puţin a unui cititor iniţiat) nu va fi echivalentă ca proces şi rezulta cu cea a unui lector obişnuit, experienţa de lectură şi cunoştinţele teoretice îi vor determina să execute o lectură avansată. Spre deosebire de cititorul de rând, lectorul competent are o variată grilă de lectură, cunoaşte mai multe

coduri literare (genuri, stiluri, figuri, teme, etc.) și învinge alienarea printr-o atitudine „la distanță" față de opera literară, ceea ce-i asigură lecturii sale un statut relativ obiectiv. De fapt, toate aceste abilitpți: competența comunicativă, teoretică și cea culturală alcătuiesc printr-o sinteză așa-zisa „competență lectorală". La rândul ei, aptitudinea de a citit și a interpreta poate fi, ca și procesul lecturii, cercetată în două direcții: „una *normativă*, a lectorului implicit, ..., alta *descriptivă*, a lectorului real" [15, p. 96]. „În ciuda acestui instrumentar, experții ne dezamăgesc adesea și ei... ei se contrazi mai mul ca alții, fiindcă tind să depășească experiența de lectură propriu-zisă, practicând o supralicitare a opiniilor." [19, p. 211]

Dintre toate categoriile de cititori enumerați, lectorul real și cel virtual sunt de primă importanță, „primul e un obiect de interes major pentru cercetările de obediență hermeneutică ori fenomenologică, celălalt – pentru cercetări empirice, de ordin psihologic și sociologic, două direcții de cercetare care au fost destul de fecunde în ultimele decenii" [15, p. 63]. La nivel teoretic, lectorul virtual „cunoaște" intențiile directe, dar și implicațiile inconștiente ale autorului, precum și „ceea ce e prezumat de totalitatea intențională a textului (dacă acceptăm idea că acesta e semantic superioară creatorului ei) [15, p. 66]. Cu toate că este o identitate intratextuală foarte competentă, conceptul de lector virtual, care este totuși „un personaj născocit", devine cauza mai multor ambiguități de receptare. În ceea ce privește oponentul său real, failibilitatea acestei categorii se conține în incompetența și în liberul arbitru pe care și-l impune acesta procesului de lectură. În ciuda celor argumentate, „uzul liber al textului nu e un apanaj al profanului, ci o formă a lecturii pe care, în anumite momente, așa cum o demonstrează strălucitor Roland Barthes în *Plăcerea textului*. Pe de altă parte, „adecvarea" – lectura controlată de text – nu reprezintă o prestație exclusivă a expertului: orice cititor de rând e în stare să întreprindă (cu un efort corespunzător și în condiții de maximă solicitare) o lectură „obiectivă" (...)" [12, p. 71]. Astfel, la Paul Cornea diferența dintre „lectura savantă" și „lectura ordinară" poartă un caracter relativ.

„Studierea lecturii, sub diversele ei forme, nu se poate dispensa nici de lectorul virtual, nici de cel real ... Dar deși ficțiunea lectorului virtual e totdeauna prezentă în orizontul analizelor textuale, ea pare totuși a-și fi epuizat resursele în plan teoretic. În schimb examenul lectorului real oferă piste exploratorii încă nestrăbătute ... în plus, fiindcă lectorul virtual nu e, la urma urmei, decât un lector real „în travesti", studiul celui din urmă implică, pe o anumită treaptă, și studiul celui dintâi, în vreme ce reciproca nu e posibilă." [15, p. 78] Acest interes pentru studiul lectorului concret, teoreticianul român o anunță și cu altă ocazie: într-o comunicare ținută la McGill University, Montréal, (1982) unde menționează că studiul semiotic asupra lectorului virtual trebuie completat cu studiul sociologic asupra lectorului empiric. Astfel, teoreticianul pledează pentru o asociere a celor două direcții: „cea semiotică, pentru care lectorul este un rol în text, și cea sociologică, pentru care textul este o cercetare a lectorului empiric. A trage deopotrivă de ambele capete și a găsi o joncțiune plauzibilă nu e deloc o sarcină ușoară. Însă numai cu acest preț e posibilă o teorie satisfăcătoare a lecturii" [19, p. 213].

Necesitatea studierii lectorului real este indubitabil foarte importantă, mai ales că acest domeniu este mai puțin explorat științific, dar rodnic din punctul de vedere al noilor perspectivelor posibile de cercetare. Până la urmă, așa cum specifică și Liviu Papadima în *Literatură și comunicare: relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, „Fie că e vorba despre naratar, despre cititorul implicit, abstract, înscris, vizat, etc. , cu toate diferențele pe care le aduc cu sine aceste noțiuni, ele au toate în comun faptul că închipuie o instanță care ia în stăpânire – fictiv, ideal, prezumtiv, ipotetic ș.a.m.d. – *această* povestire, pregătind terenul pentru lectorul care se va întâmpla să fie... Acest model al comunicării narative funcționează după regula biblică: cei din urmă vor fi cei dintâi. Cititorului iscat din neantul hazardului îi e rezervat privilegiul de a-și putea subordona toate instanțele sosite înaintea lui." [20, p. 216] În cadrul aceluiași colocviu, Paul Cornea susține că semnificația nu depinde de

cod, ci de receptor, prin această observație, cercetătorul român ridică aspectul comunicativ al lecturii de pe un plan secundar pe cel primar. „Departe de a acționa ca o mașină programată să „concretizeze", lectorul transformă textul în propriul său bun ... și interpretează ceea ce înțelege în modul său propriu, în funcție de mai multe variabile (contextul sociocultural, personalitate morală și psihologică, ideologie, etc." [20, p. 209]

Psihologia diferitor cititori, competența lectorală și preferințele lor pentru anumite categorii de texte determină varietatea tipurilor de lectură, În procesul lecturii, cititorul nu diferențiază conștient modelele de lectură, ele fiind mai degrabă selectate inconștient dinainte (în cazul cititorului profan) sau programate (în cazul cititorului competent). Pe de altă parte, cititorul, în cursul lecturii, poate să-și abandoneze modalitatea selectată inițial din lipsă de concordanță cu textul. În felul acesta, asupra aceluiași text se pot aplica simultan sau secvențial mai multe tipuri de lectură.

Tipuri de lectură

Dintre cele două accepții majore ale conceptului de „lectură" - una referinduse strict la comunicarea scriptică, alta la înțelegerea diferitor sisteme semnificative - Paul Cornea este interesat de „lectura" în sensul de comprehensiune a mesajelor literare scrise.

Pentru început este relevant să se explice diferențele dintre termenii *citire*, *receptare* și *lectură*, care la prima vedere par a fi într-o strânsă relație de sinonimie, unii autori ajung chiar să-i suprapună, sunt însă o serie de particularități care evidențiază diferențele semantice, în funcție de contextul în care apar. Pentru a evita ambiguitatea, Paul Cornea apelează la comparație. Diferența dintre citire și lectură se rezumă la nivelul „performării": lectura e profundă, receptarea unui profesionist interesat, iar citirea este superficială, nespecializată, activitatea unui cititor mai puțin inițiat/obișnuit. Cât privește relația dintre lectură și receptare acesta este un raport de ordin general - particular. „Receptare" poate avea un sens mai cuprinzător decât "lectură", termenul din urmă desemnând doar contactul cu texte scrise, pe când cel dintâi se referă și la texte transmise oral." (papadima) Cea mai pertinentă observație a cercetătorului român este că lectura servește textul, iar receptarea – cititorul: „termenul de „receptare" sugerează deci, în special, relația subiectului față de text, pe când cel de lectură, modul în care e configurat textul, în obiectivitatea sa. În limbajul lui Hans Robert Jauss, „lectura" are aface cu „efectul produs" (Wirken), condiționat de text, receptarea cu semnificația dată sensului de destinatar. Prin urmarea, noțiunea de „lectură" privilegiază ceea ce textul *conține,* pe când noțiunea de receptare – ceea ce subiectul *reține*" [15, p. 4].

Din etimologia încâlcită a cuvântului „lectură" se profilează două direcții semantice a conceptului: 1. „a împreuna", „a reuni", „a aduna" literele și cuvintele pentru a găsi sensul, și 2. „a discuta, „a pălăvrăgi". Deci, lectura reprezintă „ansamblul de activități perceptive și cognitive de recunoaștere și de interpretare a operei literare, cu scopul captării sensului. În mod curent lectura înseamnă actul de a citi" [21, p. 258].

Utilizând termenii lui Robert Escarpit, Paul Cornea grupează practicile curente ale lecturii în jurul a două modalități principale de abordare: *hipologografică* și *hiperlogografică*, care pot fi înțelese ca două etape succesive în formarea competenței lectorale. Prima constituie etapa inițială, atunci când lectura este încă stângace și dependentă, iar sensul se constituie în decursului unui act strict liniar realizat de regulă cu voce tare sau semi voce. Pe când a doua modalitate se manifestă prin recunoașterea simultană a mai multor cuvinte, iar lectura nu mai este dependentă, ci funcțională și silențioasă. Nu este adecvat să se contrapună importanța celor două modalități de lectură: „toți începem prin descifrare și recunoaștere, numai că unii rămân la citirea hipologografică iar alții ajung s-o depășească" [15, p. 136]. Trecerea secvențială de la lectura hipo la cea hiperlogografică corespunde în mod ideal (în condiții de școlarizare și culturalizare normale, optime) cu trecerea de la etapa copilăriei și adolescenței la faza maturității cititorului. Cu toate acestea, autorul conceptelor, Robert Escarpit, susține că lectura hiperlogografică este singura lectură autentică. În alți termeni,

prima modalitate de lectură desemnează activitatea cititorilor de rând, cea de-a doua demersul critic sau teoretic al cititorului avizat.

Se deosebesc următoarele tipurile de lectură hiperlogografică pe care le poate aplica un cititor adult și inițiat:

Lectura liniară presupune parcurgerea textului de la început până la sfârșit cu o viteză relativ constantă de către un cititor pasiv și dezangajat.

Lectura receptivă/asociativă este un tip asemănător cu *lectura liniară* doar că acum viteza de parcurgere este variabilă, cititorul revinde deseori asupra unor momente importante, analizează, clarifică, asociază, etc.

Lectura literară poate fi considerată o formă a *lecturii receptive*, specificul textului și tipul lectorului condiționează strategia de abordare. Această lectură este lentă, circulară, concentrată mai mult pe „cum" se spune decât pe „ce" se comunică. Roland Barthes însă deosebește două regimuri de lectură literară: prima are în vizor întinderea textului ca și în cazul lecturii liniare, adică se concentrează pe „ce se spune", celeilalte nu-i scapă nimic este o lectura aplicată ce se axează în egală măsură pe formă și conținut. Aceste două regimuri ale lecturii literare sunt condiționate, așa cum înțelege Roland Barthes, de două tipuri de texte: tradiționale și moderne. „Citiți cu atenție, citiți tot, dintr-un roman de Zola, cartea vă va cădea din mână; citiți repede, pe frânturi, un text modern, acest text devine opac, decăzut din dreptul pentru plăcerea dumneavoastră..." [9, p. 14]

Lectura informativă globală e o citire selectivă care are ca scop desprinderea informației principale din text. Cititorul scanează cu privirea textul fixând cuvinte-cheie, titluri, sintagme care-i pot crea o imagine schematică a conținutului. Forma în acest tip de lectură nu servește punct de interes, pe când aranjarea în pagină într-un mod sau altul facilitează aplicarea acestui tip de lectură. Cititorul mai puțin pregătit pentru astfel de lectură poate cădea ușor în eroare.

Lectura exploratorie se referă la lectura care necesită concentrarea asupra unui singur punct de interes: explicarea

Lectura de cercetare e o variantă a lecturii exploratorii și se caracterizează prin analiza meticuloasă a textului manifestată prin înaintări și reveniri fervente pentru a crea o imagine globală a lucrării.

Lectura rapidă constă în performarea textului cu o viteză sporită fără a diminua calitatea asimilării conținutului. Pierre Bayard înțelege prin lectura pe diagonală/rapidă, adică prin simpla „răsfoire a unei cărți", mai degrabă un tip de „nelectură", deci nu se poate vorbi aici de o calitate a procesului de receptare [22, p. 37].

Paul Cornea nu o introduce *lectura lentă* în tipologia hiperlogografică pentru că se regăsește sub forma unor caracteristici în celelalte tipuri (lectura literară, receptivă, asociativă). Acest tip de lectură este determinat de specificul textului, pe de o parte, și de intenția cititorului pe de altă parte. De pildă, un roman de Umberto Eco nu poate fi citit decât foarte lent, cu îngăduință și cu dese utilizări a dicționarului și a enciclopediei. Cât privește cealaltă cauză, un cititor cu puțină experiență de lectură va citi lent orice tip de text. În aceiași ordine de idei, Émile Faguet îndeamnă „…să citești foarte încet și tot așa mereu până la ultima carte care va avea onoarea să fie citită de tine; vei citi foarte încet, pe îndelete, atât pentru plăcerea ta, cât și pentru a te instrui sau a-i face critica." [23, p. 11] Oricum ar fi, toți cititorii trec prin etapa respectivă a formării competenței lectorale, chestiunea e că nu toți o depășesc. Cu toate acestea, lectura lentă nu se referă doar la etapa inițială a formării aptitudinilor de lectură, aceasta poate fi intenționat aleasă ca strategiei de lucru asupra unui text anume. Această „lentoare" poate fi înțeleasă în sensul pe care-l configurează Matei Călinescu prin conceptul său de „(re)lectură" – „a merge înainte și înapoi" [11]. Adeptul (re)lecturii nu se ocupă în mod direct de o tipologie a lecturii, dar aceasta se profilează din analiza studiului său: *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Astfel, lectura virginală,

prima lectură (unică sau dublă) şi (re)lectura pot fi considerate modele distincte, sau etape ale aceluiaşi proces de lectură. Cititorul, condiţionat de orizontul său de aşteptare, motivaţie, scop, ş.a., poate să se oprească în orice moment al parcursului respectiv. Paul Cornea consideră (re)lectura un tip de interpretare specifică. Lectura standard reprezintă înţelegerea primară, spontană şi procesuală a textului, (re)lectura – înţelegerea motivată, intenţionată şi circulară, iar interpretarea - înţelegerea avansată, riguroasă şi globalizatoare. [24, p. 78] „Într-o scară a practicilor lectorale dispuse în funcţie de fidelitatea faţă de structurile textului, pe treapta cea mai de sus, a maximei adecvări, ar trebui situată interpretarea, pe treapta cea mai de jos lectura liberă (după bunul plac), iar la mijloc – lectura standard.” [15, p. 247] Umberto Eco adaugă la această scară, în sens regresiv, suprainterpretarea. Deci, interpretarea este performanţa unui critic sau a unui expert, e un tip de lectură raţionalizată şi instrumentalizată de un scop anume şi care tinde spre obiectivitate. Uzând de termenii lui Roland Barthes, lectura standard e o „lectură de plăcere”, pe când interpretarea e o „lectură de desfătare”, „care nu exclude desigur plăcerea, dar se justifică, în primul rând, printr-un progres al cunoaşterii” [15, p. 249]. *Lectura de plăcere şi lectura de desfătare* înfăţişează contrapunerea a două tipuri de texte: texte de plăcere (acelea care nu depăşesc orizontul de aşteptare al cititorului, fiind „o practică confortabilă a lecturii”) şi, respectiv, texte de desfătare (sunt cele care impun o „distanţă estetică” între cei doi locutori). „Textul de desfătare este acela care te pune în stare de pierdere, acela care descurajează (poate până la o anumită plictiseală), care face să se clatine temeiurile istorice, culturale, psihologice, ale cititorului, consistenţa gusturilor sale, a valorilor şi a amintirilor sale, pune în criză raportul său cu limbajul.” [9, p. 15]

Analiza mai multor tipuri de lectură semnalează apartenenţa acestor, sub forma unor etape succesive, la unul şi acelaşi proces, cel al receptării literaturii artistice. Lectorul, ghidat de liberul arbitru, poate să nu ajungă la etapa interpretării, „trebuie, însă, la un moment potrivit, să se pună capăt cititului de unul singur ... vei rămâne la aceleaşi impresii de la prima lectură” [23, p. 123]. *Cititul împreună cu Ceilalţi* presupune respectarea anumitor principii de pildă, „dacă e istoric literar, trebuie să-l citeşti înaintea autorului – afirmă Émile Faguet - iar dacă e critic, nu trebuie niciodată citit înainte” [23, p. 125]. „Deci, să nu-l citeşti niciodată pe critic înaintea autorului şi niciodată să nu recitesţi un autor decât după ce ai citit unul sau mai mulţi critici ai acestui autor – iată metoda cea mai bună de a citit şi reciti.” [23, p. 19] Riscul care-l paşte pe cititor, în aceste condiţii, e generat de „lene” (legea efortului minim), unii sunt interesaţi numai de ceea ce cred criticii fără să citească textele propriu-zise. Cărţile despre care doar s-a auzit vorbindu-se, adică lectura criticilor este, de asemenea, un soi de „nelectură” [22, p. 57]. „Lectura cu Ceilalţi” face din cititor un receptor de gradul doi (sau chiar un *ne*-cititor), de vreme ce contactul cu textul literar este indirect. De fapt, lectura unui text prin filiera comentariilor şi analizelor literare reprezintă doar o „faţă a monedei”. Ideea „cititului cu Ceilalţi” ilustrează impresionant modelul de *lectura intertextuală*. Spre deosebire de celelalte tipuri, „lectura intertextuală este practicată printr-o interogare mai cuprinzătoare, dătătoare de reflecţii, ale căror analogii se cer argumente cu trăinicie, pe măsura experienţei din care s-au dezvoltat dar şi ca efect al unui veac de raţionalizate explicativă” [25, p. 161]. Acum lectorul, pe lângă conexiunile constituite de către discursul romanesc, receptează şi corespondenţele pe care acesta le solicită. În realitate, orice receptare implică un anumit grad de intertextualitate prin analogii, comparări, contextualizări, etc. [26, p. 149]. Lectura intertextuală îşi propune să capteze dialogurile tuturor instanţelor din „lumea reprezentată” şi (cu) a celor din „lumea reală-creatoare”. Mai mult decât atât, această modalitate de citire permite stabilirea unui dialog perpetuu cu alte „lumi reprezentate” şi, respectiv, cu alte „lumi reale-creatoare”. Revenim, astfel, la dialogismul lui Mihail Bahtin: „În pofida imposibilităţii fuzionării între lumea reprezentată şi cea creatoare (…) ele sunt strâns legate şi se află într- o permanentă interacţiune (…), opera şi lumea reprzentată în ea intră în lumea reală, iar lumea

reală intră în operă şi în lumea reprezentată în ea, atât în procesul creării ei, cât şi în procesul vieţii ei ulterioare, în regenerarea continuă a operei prin receptarea creatoare a ascultătorilor-cititori. Acest proces este el însuşi cronotopic, al are loc în primul rând, într-o lume socială care evoluează, dar fără a fi rupt de spaţiul istoric în schimbare." [8, pp. 185-186]

Concluzii

În concluzie, diversele tipuri de lectură constituie ele însele un dialog cultural între diferite discipline. Predilecţia cititorului doar pentru una sau câteva practici din marea varietate este influenţată de capacitatea lor de a se apropria în cel mai adecvat mod de creaţia literară. Tiplologizarea lectorului şi a lecturii rămâne a fi în continuare relativă de vreme ce fiecare act răsfrânt asupra textului poartă emblema individualităţii, unicităţii şi singularităţii evenimenţiale. La toate acestea se adaugă individualitatea cititorului şi nivelul receptivităţii sale literare, implicaţiile şi strategia scriitorului, „orizontul său de aşteptare", precum şi tipul textului parcurs, înţeles şi interpretat. Lectura lentă a unui cititor mai puţin iniţiat va deveni lectură rapidă/ pe diagonală pentru un cititor profesionist, mai mult ca atât, cea de-a doua încercare a cititorului neiniţiat nu va mai reprezenta o lectură lentă, ci o relectură mai puţin lentă, sau la fel de înceată, dar din altă perspectivă – orientată nu spre decodificare, ci spre interpretare. Paul Cornea, aşa cum s-a observat, a adus în vizor specificul complex al problematicii respective. Meritul savantului român rezidă în faptul că datorită perspectivei, strategiei alese, a făcut „lizibil" fenomenul receptării, a contribuit la înţelegerea adecvată a conceptului de lectură, prin evidenţierea unor neclarităţi, ambiguităţi a declanşat multiple direcţii şi teme de cercetare. Studiile teoreticianului servesc drept baza ştiinţifică şi metodologică în cercetarea problemei lectorului şi a lecturii precum şi la elaborarea unei teorii a receptării.

Modelul clasificării textelor în funcţie de cele trei tipuri de comportamente (referenţial, pseudo- transreferenţial şi autoreferenţial) s-a dovedit a fi unul foarte eficient datorită caracterului său total/ globalizator. Perspectiva generală a modelului respectiv justifică flexibilitatea excesivă (la nivel formal, structural, lingvistic şi gramatical) a textelor literare, flexibilitate ce duce la incertitudine în selectarea tipului de lectură. Un alt impediment al tipologizării lecturii îl constituie caracterul plurivalent al conceptului de lector. În cele din urmă, lectura, în calitatea sa de proces de actualizare a operei latente, stă între două entităţi pe cât de concrete şi generale pe atât de indeterminate şi individuale. Aşa cum specifică Paul Cornea, încă din 1946 a fost denunţată dubla eroarea a bifurcării lanţului comunicativ tradiţional. Pe de o parte, „eroarea intenţională" (lectura textului din perspectiva intenţiei auctoriale), pe de altă parte, „eroarea afectivă" (lectura textului în perspectiva intenţiei lectorale) au pus sub semnul întrebării identitatea operei literare însuşi, că numai putem vorbi de un text propriu-zis decât de o confluenţă a celor două intenţii aflate într-un relativ raport cantitativ şi calitativ.

BIBLIOGRAPHY

1. JAUSS, Hans–Robert. *Experienţa estetică şi hermeneutica literară.* Bucureşti: Editura Univers, 1983.

2. ISER, Wolfgang. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic.* Trad. din lb, germană, note şi prefaţă de Romaniţa Constantinescu. Piteşti: Paralela 45, 2006.

3. ECO, Umberto. *Lector în fabulă.* Trad. din lb. italiană de Marina Spalas. Prefaţă de Cornel Mihai Ionescu. Bucureşti: Editura Univers, 1991.

4. ECO, Umberto. *Opera deschisă*. Trad. din lb. italiană Cornel Mihai Ionescu. Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1969.

5. ECO, Umberto. *Limitele interpretării.* Ed. a 2-a rev., trad.din lb. italiană de Ştefania Mincu şi Daniela Crăciun. Iaşi: Polirom, 2007.

6. GRATI, Aliona. *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc*. Chișinău: Institutul de Filologie al AȘM, S. C. Profesional Service SRL, 2011.

7. LINTVELT, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză.* București: Editura Univers, 1994.

8. BAHTIN, Mihail. *Formele timpului și ale cronotopului în roman*. București: Univers, 1983.

9. BARTHES, Roland. *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția.* Trad. din fr. de Marian Papahaghi, Chișinău: Cartier, 2006.

10. MUȘAT, Carmen. *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile literaturii*. Iași: Polirom, 2017.

11. CĂLINESCU, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002)*. Trad. din lb. engleză de Virgil Stanciu. Iași: Polirom, 2003.

12. ANGHELESCU, Mircea, IONESCU Cristina, LAZĂRESCU Gheorghe. *Dicționar de termeni literari.* București:Editura Garamond, 1999.

13. COSTACHE, Adrian. *Dicționar de termeni, concepte și idei literare*. București: ABC Publishing, Akademos Art, 2010.

14. DINU, Gabriela, ZBARCEA, Maria. Dicționar de terminologie literară pentru clasele V-X. Ed. a 5-a, Pitești: Paralela 45, 2007.

15. CORNEA, Paul. *Introducere în teoria lecturii*, Iași: Polirom, 1998.

16. ENCIU, Valentina. *Teoria literaturii în 100 de termeni*: *Pentru elevii din gimnaziu și liceu.* Chișinău: Editura Arc, 2010.

17. ȚĂNDĂRĂ, Mariana. *Receptarea textului literar*. Focșani: Terra, 2011.

18. PAPADIMA, Liviu. *Limba și literatura română. Hermeneutica Literară.* Ministerul Educației și Cercetării. Proiect pentru Învățământ Rural, 2006.

19. CORNEA, Paul. *Delimitări și ipoteze: comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale.* Iași: Polirom, 2008.

20. PAPADIMA, Liviu. *Literatură și comunicare: relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă.* București: Polirom, 1999.

21. GRATI, Aliona. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* Chișinău: Editura ARC, 2018.

22. BAYARD, Pierre. *Cum vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit*. Trad. de Valentina Chiriță. Iași: Polirom, 2008.

23. ÉMILE, Faguet. *Arta de a citi*. Trad. de Lidia Cucu-Sadobeanu, București: Editura Albatros, f.a.

24. CORNEA, Paul. *Interpretare și raționalitate*. Iași: Polirom, 2006.

25. IVANCIU, Nina. *Epistemă și receptare.* București: Editura Univers, 1988.

26. TIUTIUCA, Dumitru. *Teoria operei literare*. Galați: Editura Porto-Franco, 1992.

VINTILĂ HORIA AND THE HAPPY LITERATURE

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca- Baia Mare Northern University Center

Abstract: Known mainly as a prose writer, especially due to the novel "God was born into exile", Vintilă Horia is also a remarkable poet. The volumes of poems published in the country reveal a sensitive poet, with a rich culture, mastered by the desire for knowledge, located at the border between sensitivity and rationality.
Between 1937-1941 three volumes of poems "Procession (1937)", "Book of spirits (1939)", "Book of the lonely man (1941)" appear.
Segmented in two cycles: "Love" and "Death", the volume "Processions" reveals in a serious tone, crossed by disturbing inner tears, the two essential thresholds in the evolution of the human being.
The second volume of poems "Fortress with spirits" is constituted in a large poem of 60 verses that proposes a nocturnal dream tour, in a Bucharest haunted by the spirits of important names of Romanian literature, such as Mihai Eminescu and Ion Luca Caragiale.
The last volume of lyrics published in the country, "The book of the lonely man" reveals a more serious lyricism, the poetic confession becomes deeper, with multiple meanings. It is the poetry of a loner, nourished by the sober meditation that transmits a tragic vibration.
Formed at the traditionalist school of "Thinking", the horian poetic self does not disassociate itself from the orthodox and mystical side of the movement, creating a poetry of the spirit strongly marked by the metaphysical thrill.

Keywords: lyricism, mysticism, ephemerality, religiosity, knowledge

Cunoscut îndeosebi ca prozator, mai ales datorită romanului „Dumnezeu s-a născut în exil”, Vintilă Horia se dovedește a fi și un poet remarcabil. Volumele de poeme publicate în țară ne dezvăluie un poet sensibil, cu o bogată cultură, stăpânit de dorința de cunoaștere, aflat la granița dintre sensibilitate și raționalitate.

„D-nul Vintilă Horia e un liric remarcabil; cel puțin așa îl cunosc eu, și așa mărturisește el. În consecință, nu poate scrie altfel decât așa, senin, armonios, și totuși câteodată, aproximativ, nesigur”[1].

Format la școala tradițională de la „Gândirea”, eul poetic horian nu se dezice de latura ortodoxă și mistică a mișcării, creând o poezie a spiritului marcată puternic de fiorul metafizic: „Poezia chtonică a primelor volume presupune un poet al sufletului și al închinării. Într-o cultură în care literatura mistică nu-și descoperea comentatori, Vintilă Horia e un poet mistic de valoare, producător de versuri memorabile”[2].

În perioada 1937-1941 îi apar trei volume de poezii: „Procesiuni” în anul 1937 la Editura Librăriei Pavel Suru, București, „Cetatea cu duhuri”, [Editura] Meșterul Manole, București, 1939, „Cartea omului singur”, Meșterul Manole, București, 1941.

Primul volum de versuri, „Procesiuni” (1937), este apreciat favorabil de criticul oficial al revistei „Gândirea”, Ovidiu Papadima, astfel: „Este în personalitatea d-sale un foarte prețios aliaj, sau mai bine zis o foarte rară stare neutră: un hotar incert între cerebralitate și sensibilitate. (...) Literatura liniștită și albă a d-lui Horia, apare astfel azi ca o stranie și

[1] Axente Sever Popovici, *„Vintilă Horia: <<Procesiuni>>”, în „Sfarmă piatră”*, an IV, nr. 108 / Sâmbătă, 1 Ianuarie, 1938, p 9.
[2] Cornel Ungureanu, *„Horia Vintilă și tradiția gândiristă”*, în volumul „La Vest de Eden. Introducere în literatura exilului”, Editura XXX, Timișoara, 1995, p. 115.

frumoasă excepție. Dar ea mai realizează și alt paradox: acela al unui poet care ajunge la vers după ce s-a spus aproape cu totul pe sine în proză. Versul apare la d-sa ca o punte aeriană între cele două domenii majore de activitate. Și când am văzut cât de aproape sunt ele una de alta, e ușor să ne dăm seama cât de puțin spațiu interior riscă să îi rămână în d-sa versului. În el găsim, aceiași atitudine gravă și reculeasă, în fața vieții ca și a gândului, - care îi e caracteristică. O mărturisește însuși poetul în titlul evocator de ritmuri lente, cizelate: <<Procesiuni>>"[3].

Segmentat în două cicluri - „Dragoste" și „Moarte", volumul relevă într-o tonalitate gravă, străbătută de tulburătoare sfâșieri interioare, cele două praguri esențiale în evoluția ființei umane: „În acest volum de început, Erosul are drept corelativ Moartea, aspirația spre o lume purificată de rău, spre o nouă înviere spirituală"[4].

Cartea de poeme debutează cu poezia „Ludus princeps", catalogată drept o „mignonă artă poetică"[5] ce dezvăluie un eu liric pătruns de o tristețe inexplicabilă, de o atitudine gravă și resemnată în fața morții, precum în versul: „Eu știu să mor. Atâta din viață am cules" („Ludus princeps") [6]. Această atitudine vine în contradicție cu vârsta poetului, având în vedere că Vintilă Horia avea doar 22 de ani la publicarea primului volum de versuri. Pare greu de crezut că după doar două decenii de viață, poetul să-și asume cu atâta siguranță trecerea în eternitate, însă versurile acestea pot fi o anticipare a dificultăților pe care avea să le întâmpine pe parcursul vieții. Dintr-o altă perspectivă, putem observa o împăcare a eului poetic cu condiția efemeră a ființei umane cu ipostaza sa de „jucărie" în mâinile unor forțe superioare, într-o atmosferă de alură romantică cu nuanțe simboliste, menită să accentueze această stare de resemnare în fața condiției tragice a morții: „În pragul lunii albe am învățat să plâng / Și-n serile de toamnă din frunze mi-am ales / Un suflet trist și galben, prieten funerar /" („Ludus princeps")[7]. În cea de-a doua strofă atitudinea eului poetic este una venerativă, iar prin metafora „tăcutele livezi" este sugerată bogăția creației artistice și roadele acesteia, singura capabilă să sustragă eul liric din condiția efemeră a umanului: „Mă închin și-acum sub taina tăcutelor livezi. / În mine cad amurguri și toamne cântă rar / Cadențe limpezite în zvonuri de zăpezi" („Ludus princeps")[8]. Starea de neliniște și de căutare a perfecțiunii creației este surprinsă în versurile: „În anotimp fur vise drumeților târzii / Și jefuiesc paragini ca să împlinesc ceva /" („Ludus princeps")[9]. Împlinirea prin creație este surprinsă între extazul renunțării și continuarea descoperirii „corolei de minuni", așa cum ar spune Lucian Blaga: „Trec vremi pe lângă mine – cruciade de copii - / Eu știu să mor, dar viața mă strigă undeva" („Ludus princeps")[10]. Și atunci când „viziunea de dincolo de unitate pornește pe motive astrale, poezia rămâne un mijloc de cântec și viață substanțială"[11]: „Am răscolit azurul din colțul de granit / Și nicio vietate piciorul nu mi-a lins, / Ca să mă simt în toate prădat și dăruit / " („Ludus princeps")[12]. Evadarea în spațiul oniric îl face pe eul liric să simtă timpul ca pe o limitare, ca pe o încorsetare ce nu permite ființei depășirea condiției tragice de muritor: „Din măguri largi de vise cad iar în început / Și fiecare clipă mă strânge ca o za / Și fiecare vrere mă doare ca un scut. / Eu știu să mor, dar viața mă strigă undeva" („Ludus princeps")[13]. Deși

[3] Ovidiu Papadima, „*Vintilă Horia: Procesiuni"*, în „Gândirea", an XII, nr. 2, februarie, 1938p. 106.
[4] Mircea Popa, „*Un prozator român din Spania: Vintilă Horia"*, în volumul „Convergențe europene", Editura Cogito, Oradea, 1995, p. 79.
[5] Mircea Popa, art. citat, p. 106.
[6] Vintilă Horia, „*Procesiuni"*, Editura Librăriei Pavel Suru, București, 1937, p. 7.
[7] Idem.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem, p. 8.
[10] Ibidem.
[11] Dons, „*Vintilă Horia: Procesiuni"*, în rev. „Front literar", nr. Citat, p. 7.
[12] Vintilă Horia, Op. Cit., p. 8.
[13] Idem.

în periplul ființial, eul poetic învață să moară, totuși va alege chemarea vieții în detrimentul „științei morții", fapt ce „certifică o vitalitate de neînfrânt și întreaga profetizare a vieții de aleasă distincție creatoare se vede astfel confirmată, deoarece Vintilă Horia își depășește moartea și răspunde solicitărilor noastre în continuare"[14].

Tonalitatea gravă a poeziei programatice se extinde și în continuarea volumului, versurile îmbrăcând „haina elegiei grave, traversată de îndoieli și răzvrătiri interioare"[15], chiar dacă aceasta este ascunsă în confesiunea erotică: „Te voi iubi din umbră, necunoscut și grav, / Pe drumurile toamnei îți voi ciopli icoană / Și-n fiecare frunză, cu patimi de zugrav, / Voi auzi feeric altare de prigoană /" („Echilibru") [16]. Împăcat cu sine, eul poetic își mărturisește patima, în glas de rugăciune, temperată totuși de anotimpul autumnal, văzut ca o metaforă a sfârșitului: „În razele de soare, ca-n ape reci de vis, / Voi risipi medalii cu chipul tău săpat / Și fiecare frunză va fi un paradis / Și fiecare toamnă un drum înmormântat" („Echilibru")[17].

Ultima strofă a poemului relevă liniștea femeii adorate, întruchipare a perfecțiunii, „coruptă de elanul expresiv al îndrăgostitului, prin sonorități ademenitoare, în sensul perenității"[18]: „Tu știi să treci senină, cu brațele-n rotund / Și palid joc de umbre tăiate-n marmori reci. / Eu rup din mine zvonuri și clinchete de gând / Ca să păstrezi surâsul și ritmul tău pe veci"[19].

Imaginea toamnei cu aerul ei melancolic, dominat de tristețe sugerează apusul vieții, transmisă prin personificări de factură simbolistă, ce dau senzația de sfârșit de lume: „Ascultă plânsul toamnei în galbene trireme, / Nu mai răsună pașii, cocorii nu mai vin / Și mor, cele din urmă fecioare, crizanteme/." („Spovedanie într-un târziu")[20]. Femeia iubită capătă valențe serafice, desprinsă parcă dintr-o icoană bizantină, prezență distantă, de marmură, redată prin metafora „mâinile de ceară". Eul poetic caută izbăvirea în ființa iubită, încercând să se regăsească în cea mai pură decât el: „Ți-s mâinile de ceară și vreau să le sărut / Îngenunchind cucernic sub bolțile de sus, / Să se-ndumnezeiască ființa ta de lut / Ca să ador în tine pe sfântul care nu-s/." („Spovedanie într-un târziu")[21].

În poezia „Trecere" pasiunea are iz medieval, „tonalitățile și recuzita cavalerească se înlănțuie într-o sensibilă gamă coloristică, atmosfera cu plăsmuiri transcendentale și meditații hamletiene, molcomite-n rafinate senzații tactile, solicitate de metempsihozele încercate, sanctificate în simbol creștin și readuse în trăire proprie printr-o alegorie atemporală ironizată ludic"[22]: „Glasul greu al armurilor medievale / Mă farmecă peste veac / Spadele lucii, urilor leac, / Îmi tremură-n mâinile pale / Cavaler în leatul cu ruguri, / Caut bătălii crunte, călărind / În dalbele zale, zornăind / Sub cer sângerat de amurguri, / În burgul cu pod ridicat, / Mă așteaptă dorința creștină / Cu plete de umbră și ochi de lumină./ Zadarnic a zăbovit iubita în drum / Cavalerul a căzut săgetat, / Ca să învie peste timp abia acum /"[23].

Uneori în poezia lui Vintilă Horia se resimt irizări din poezia lui Ion Pillat, Lucian Blaga, Tudor Arghezi sau George Bacovia. Astfel, influența lui Ion Pillat, pe care îl consideră „unul din cei mai apropiați, prieten și maestru"[24] e vădită în poezia comentată mai sus „Echilibru", iar influențe din lirica blagiană se regăsesc în versurile: „Din părul tău se naște

[14] Latiș, Cecilia, *Polifonii creatoare*, Editura Universității din Suceava, 2003, p. 49.
[15] Mircea Popa, Op. cit., p. 79
[16] Vintilă Horia, Op. cit., p. 11.
[17] Idem.
[18] Latiș, Cecilia, Op. cit., p. 12.
[19] Vintilă Horia, Op. cit., p. 12.
[20] Idem, p. 19.
[21] Ibidem.
[22] Latiș, Cecilia, Op. cit., p. 51.
[23] Vintilă Horia, Op. cit., p. 13.
[24] Horia, Vintilă, *Suflete cu umbra pe pământ. Portrete și reflecții memorialistice, ediție îngrijită și postfațată de Nicolae Florescu*, Editura Jurnalul literar, București, 2004, p. 48.

noaptea. / O văd cum flutură ușor / În înserări cu uverturi de somn, / Când stele ard în ochii tăi, făclii /" („Legendă")[25]. Aceeași influență blagiană se resimte „în tendința spre stilizare și esențializare a unor mituri și legende spre acea mistică magie a cuvântului care trimite spre fenomenul originar al simbolisticii lumii care se spovedește"[26]: „E ceasul când mor, / Cu ochii-n azur, / Șerpii pământului tot. / O pasăre neagră țâșnește spre cer / Și altul cu ciocul izbește-n eter. / Cad ramuri de sânge-n amurgul pustiu, / Locul în lume nu mi-l mai știu /." („Septet magic")[27]. Nuanțe argheziene, din poezia boabei și a fărâmei, se regăsesc în poeziile „Basmul meu" și „Cântec pentru somn": „Iubita mea-i cât o garoafă / Și locuiește-ntr-un castel de crin, / Poartă rochii de petale și agrafă / Dintr-un ochiu de melc vopsit puțin. / Când dansează pe corole cântă-ncet / Și apasă cu piciorul ei cochet / Lin cadențele-n lumină. Gâze mici, / Orchestrează simfonie cu contralto de pitici." („Basmul meu")[28], „Ca pe-un talger aș atinge luna / Ca un fir de trandafiri, să sune / Melodii din nevăzute strune / Pentru somnul tău de înger mic / [...] Și-n castelul tău de vise albe / M-aș urca încet pe-un dâmb de rouă, / Când din cer cununa lunii plouă / Feerie de argint și somn de aur /." („Cântec pentru somn")[29].

Ciclul „Moarte" din „Procesiuni" face trimitere la universul liric bacovian, descriind o lume încremenită și lipsită de viață. „Ostila însingurare", cum o va numi într-un volum viitor de poezie, „Jurnal de copilărie", o regăsim în atmosfera apăsătoare, ce dă senzația de claustrare din poezia „Viața romanțată" unde în mod evident lirismul horian stă sub semnul tragismului bacovian: „În târgul meu cu cinci biserici / Și cu un singur felinar, / Un cimitir și un gropar / Așteaptă zilnic în zadar / Să moară cineva // În târgul meu cu cinci biserici / Nu e nici viață și nici moarte / Și oamenii nu-s morți, nici vii, / Căci poți jura că sunt stafii / Sau personagii dintr-o carte. / [...] Cad frunze toamna pe trotuar, / Se zbate-n creangi cu vânt pustiu, / Eu am trăit fără să știu / Și nu sunt sigur dacă-s viu / Ori rătăcesc plângând hoinar / Într-un sicriu. / "[30].

Același registru al simbolismului bacovian, populat cu motive specifice, precum: „aripile" sau „zborul frânt", îl regăsim și în poezia „Rugă lângă aripi frânte" unde asistăm, totodată, la o desacralizare a universului eului liric: „Îngerul meu a ostenit / Fâlfâind împrejuru-mi / Aripile albe s-au desfrunzit, / Glasul curat a contenit / Și zborul lui s-a frânt / Închinându-se către pământ. /"[31].

În poezia „Cântec de nebun" moartea eului liric înspăimântă prin grotesc, accentuând și mai mult tragicul evenimentului: „Sunt rătăcitul pe-nserat, / Alerg pe câmp și urlu-n sat. / Nu mă-nspăimântă noaptea grea, / Căci sunt prieteni / rupt din ea.// Horelilu, hai-hui pe stânci, / Văd morți jucând în ape adânci. // Pe-al desnădejdii drum, posac, / Îmi macin trupul șchiopătând / Și mă-ntâlniți, nebun cântând, / Atunci când zgomotele tac. /"[32].

În viziunea criticului Mircea Popa, apropierea de simbolism „se face direct, prin prelucrarea unor motive din Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren, Rilke, ceea ce conferă poeziei sale un anumit suport tradițional, legat de experiențele autohtone ale începutului de veac. El recuperează și reînnoiește forța melodică a vagului simbolist, expresia eterată de clar-obscur, tonurile moi catifelate."[33].

---

[25] Vintilă Horia, „*Procesiuni"*, Ediția citată, p. 13.
[26] Mircea Popa, „*Vintilă Horia – Portret regăsit"*, în „Steaua", Revistă lunară a Uniunii Scriitorilor. Anul XLI, aprilie, 1990, p. 7.
[27] Vintilă Horia, „*Procesiuni"*, Ediția citată, p. 35.
[28] Idem, p. 23
[29] Ibidem, p. 25
[30] Ibidem, p. 31-32.
[31] Ibidem, p. 61.
[32] Ibidem, p. 69-70.
[33] Mircea Popa, „*Vintilă Horia – Portret regăsit"*, în „Steaua", Revistă lunară a Uniunii Scriitorilor, Numărul citat, p. 7.

Volumul „Procesiuni" relevă un liric irizat de tonalități grave și reci, în care materia și expresia se îmbină într-un mod cu totul armonios. „Poet temperamental, a izbutit cu această carte să desprindă o sensibilitate florală și o sete pasională pentru dragoste, suferință și moarte. Poezia Dl Vintilă Horia, caută din neliniștea vieții, o tristețe care se potolește sub apele învolburate, o resemnare serioasă când e aproape de vis. Procupare de frumos, iată calea viitoare de liric ce stăpânește expresia poetică cu multă sinceritate și talent"[34].

Cel de-al doilea volum de poezii publicat în țară, în anul 1939, „Cetatea cu duhuri", se constituie într-un amplu poem de 60 de strofe ce propune un periplu oniric nocturn, într-un București bântuit de duhurile unor nume sonore ale literaturii române, precum Mihai Eminescu și Ion Luca Caragiale.

Poemul propune o deschidere spre sfera contemplativului, într-o atmosferă cu nuanțe romantice, ce surprinde un eu liric aflat la vârsta tinereții, a plenitudinii absolute, lipsit de orice constrângeri, meditativ și visător: „Eram atunci la început de drum, / Cu sufletu-ncărcat de paradise, / Un vagabond cu zilele prin vise / Și cu trecutu-nfășurat în fum" („Cuvântul întâi")[35].

„Pornind de la versurile lui Dante: <<Vedrai gli antichi spiriti dolenti / Che la seconda morte ciascun grida ...>> poetul ne descrie o călătorie prin <<Cetatea cu duhuri>>, care, privită ușor, nu este altceva decât imaginea Bucureștilor din vis, a Bucureștilor apoteozați sub lumina palidă a lunei, prin cari se mai agită încă spiritele marilor înaintași, făuritori de cultură românească. În această călătorie întâlnește umbra lui Luca Caragiale <<bucureștean chefliu și dramaturg>> care, după cum Virgiliu odinioară lui Dante, i se oferă călăuză"[36]: „O umbră s-a desprins atunci agale / Dintr-un desiș cu frunzele de sabie, / Luna s-a clătinat ca o corabie / Iar el mi-a spus zâmbind: - Sunt Caragiale / Bucureștean chefliu și dramaturg, / Am fost ca tine, astăzi sunt amurg, [...] /" („Cântul al doilea")[37].

În periplul său oniric, la chemarea lui Caragiale, poetul îl va întâlni pe Cetățeanul turmentat, unul dintre cele mai cunoscute și savuroase personaje din comediile dramaturgului: „Abia târziu, când miezul nopții-n ornic / Și-a spus cuvântul limpede și mare, / Am întâlnit o altă arătare / Cu pasul clătinat și nestatornic. / - E Cetățeanul turmentat, îmi spuse / Maestrul - și-l chemă spre noi [...] // - Îl vezi cum trece? Spuse Caragiale, / Nici un cuvânt nu-i poate sta în cale / L-am scos din lume, l-am făcut erou, / Azi el e lumea, eu-un biet ecou /"[38], pe Mihai Eminescu și pe toți poeții care au viețuit cândva în această „cetate": „Când Eminescu a ieșit în prag / Cu ochii mari și sbuciumul în plete, / S-a rezervat tăcerea de perete / Și luna a crescut ca un toiag // S-a sprijinit în luciul lui poetul / Și fără nicio vorbă ne-a chemat / Pe strada lui cu nume blestemat / Unde se moare-ncetul cu încetul / („Cuvântul al treilea")[39].

La nivel simbolic această călătorie exprimă mărturisirea de credință a poetului Vintilă Horia, incontestabila legătură cu înaintașii care au trecut pe-aici cândva. Dintr-o altă perspectivă, „Cetatea cu duhuri" poate însemna „viața, frământările spiritului de-a se realiza în sine însuși, există un drum pe care-l așteaptă și pe care-l caută. Perspectiva lui se definește abia după ce se întâlnește cu spiritele celor dispăruți în lumea umbrelor: A fost o noapte mare peste toate, / O noapte scrisă-n strofele ce vin: / S-a făurit atuncea un destin / Sau duhul meu s-a rupt peste cetate /"[40]. În ceea ce privește construcția poemului, Ion Șugariu aprecia versurile realizate cu foarte multă măiestrie: „Din punctul de vedere formal, cartea este

[34] Dons, „*Vintilă Horia: Procesiuni"*, în rev. „Front literar", nr. citat, p. 8.
[35] Horia, Vintilă. *Cetatea cu duhuri. Poem, cu un portret al autorului de Claudia Cobizeva*, Editura Librăriei Pavel Suru, București, 1939, p. 7.
[36] Ion Șiugariu, „*Vintilă Horia: Cetatea cu duhuri"*, în „Meșterul Manole", Anul I, nr. 3 / Martie 1939, p. 27.
[37] Vintilă Horia, Op. cit., p. 13-14.
[38] Ibidem, p. 16
[39] Ibidem, p. 25-26
[40] Ion Șiugariu, „*Vintilă Horia: Cetatea cu duhuri"*, în „Meșterul Manole", Anul I, nr. 3 / Martie 1939, p. 27.

impecabilă. Rare ori întâlneşti un vers mai precis conturat, mai definitiv realizat ca ritm şi rimă, ca versul lui Vintilă Horia. Din toate strofele se degajă o elegantă atmosferă de sobrietate clasică, de muncă insistentă. O anumită notă de suavitate, de armonie reţinută, completează impresia aceasta de deplină realizare formală. Peste tot este întrebuinţat ritmul sonetic de 11 silabe şi expresia directă"[41].

În concluzie, putem afirma că volumul „Cetatea cu duhuri" ne dezvăluie în personalitatea lui Vintilă Horia un talent liric incontestabil. De-asemenea, călătoria aceasta realizată într-un Bucureşti cu iz matein, unde îi întâlneşte pe Caragiale şi pe Mihai Eminescu, demonstrează că scriitorul trăia în tradiţie, trăia în esenţa spirituală românească.

În această tradiţie spirituală românească putem situa şi ultimul volum de poezii publicat în ţară, „Cartea omului singur".

O dată cu publicarea acestui volum, lirica lui Vintilă Horia devine mai gravă, confesiunea poetică mai profundă, cu semnificaţii multiple, „transmiţând o vibraţie tragică, nutrită de meditaţia sobră, lipsită de orice fel de emfază. E poezia unui însingurat care gândeşte, în prelungirea viziunii blagiene, la semnificaţiile unei tradiţii arhaice"[42].

Volumul îi este dedicat „Domnului Ion Pillat", „poetul limpezimilor româneşti"[43], pe care l-a preţuit şi l-a admirat întotdeauna, poet gândirist şi totodată un român-european cu anticipaţie: „Prin atitudinea creştină a poeziei sale şi prin arta cu care a ştiut să culeagă şi să sudeze în versuri proprii frumuseţile poeziei populare, d. Ion Pillat se încadrează în tendinţele epocii gândiriste. Prin clasicismul său, prin această căutare a unui senin şi nepământean <<Ţărm pierdut>>, domnia sa aparţine însă poeziei universale, dincolo de orice noţiune de epocă sau de şcoală"[44].

„Cartea omului singur" finalizează tematica şi motivele cuprinse în volumele anterioare. Rodul unei munci de aproape trei ani, volumul în discuţie este traversat din incipit până la final „de un fior grav de esenţialitate, de permanenţă interioară [...] O întreagă gamă de sentimente, de melancolii intime, reţinute şi grele se desfăşoară armonic, întreţesut, ca o muzică de orgă, sub obsesia unei veşnicii care îneacă totul"[45]: „Peste trecut se scutură castanii. / E de metal amurgul, sau de ceară, / Sau văd în mine, trist, cum flutură, / Ca-ntr-un amurg şi clipele şi anii?" („Tristia")[46].

Deşi încă din primul volum de versuri, tânărul poet afirmă că „ştie să moară", în volumul de faţă îşi mărturiseşte credinţa într-o altă viaţă, aşezând în fruntea volumului un motto edificator: „Non Omnis Moriar"[47]. Cu toate acestea la o analiză mai profundă se remarcă „în mai multe locuri, obsesia îmbătrânirii, a trecerii şi a morţii, ce formează un motiv esenţial, în umbra căruia se aşează toate bucăţile din această carte"[48].

Primul ciclu al volumului, intitulat „Brăţările grele", se constituie într-o analiză a procesului de creaţie, precum şi într-o dezbatere a procesului intim al creatorului însuşi. În acest context, poezia nu este altceva decât o „brăţară grea" ce atârnă ca un blestem, întrucât ea

[41] Ibidem, p. 27
[42] Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române de la origini până în prezent*, *E/K*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 523.
[43] Vintilă Horia, „*Ion Pillat: <<Balcic>> - <<Scrisul românesc>> Craiova*. Cu ilustraţii de Maria Pillat-Brateş, în „Meşterul Manole", III, Nr. 1-4 / Ianuarie - Aprilie, 1941, p. 31.
[44] Idem, p. 32
[45] Ion Şiugariu, „Poezia tânără. *Vintilă Horia: Cartea omului singur. Colecţia Meşterul Manole. 1941"*, în „Meşterul Manole", III, Nr. 1-4, Ianuarie – Aprilie, 1941, p. 38.
[46] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme, Editura Librăriei Pavel Suru,* Colecţia Meşterul Manole, Bucureşti, 1941, p. 21.
[47] Idem, p. 5.
[48] Ion Şiugariu, „Poezia tânără. *Vintilă Horia: Cartea omului singur. Colecţia Meşterul Manole. 1941"*, în „Meşterul Manole", III, Nr. 1-4, Ianuarie – Aprilie, 1941, p. 38.

este sortită să exprime „o esențialitate tragică, un destin iremediabil”[49]: „Cu care mână m-ai blagoslovit, / Stăpâne, de-am rămas cu darul / De-a strânge-n slove sufletul rănit / Și de-a sorbi veninul cu paharul? / [...] M-au asvârlit sfârșit ca un amin, / Le port acum păcatele prin vreme / Și-mi strâng durerea-n margini de poeme / Ca pe-un blestem nostalgic și străin” („Brățările grele”)[50]. Arta creației este văzută ca o povară, sortită să aducă eului creator suferința conștientizării limitei sale date de timp, în pofida darului cu care a fost înzestrat: „Atunci de ce visăm cu fruntea grea? / Poate că totuși nu suntem o rimă, / Ci doar un cântec singur, o sublimă / Și îndurerată trecere de stea /” („Vates”)[51].

Spre deosebire de lirica romantică, eul poetic horian nu se poziționează în statura unui demiurg, el devine mai degrabă o unealtă a acestuia: „Pe umăr, pe frunte, pe brațul tăcut, / Mă leagă de vremuri sonore inele, / Cling—clang peste lume brățările-mi grele, / Pe trup strecurate din necunoscut. / Sunt lanțuri de aur cântările mele: / Răsună prin ele atâta trecut, / Sunt scribul și sclavul adâncului mut, / Cling-clang peste lume brățările-mi grele” („Brățări”)[52]. Metafora „adâncului mut” poartă cu sine semnificația actului creator al cărui rob veșnic devine eul poetic. Grație harului cu care a fost înzestrat, creatorul de artă are datoria „de a căuta dincolo de legi și de fapte obișnuite, esența pură a lumii. Și cu fiecare vers el gustă fructul amar și delicios al adevărului. Aceasta e suferința și răsplata lui”[53].

Întregul ciclu de versuri este străbătut de durerea asumării condiției efemere a omului, deși acesta este făuritor de edificii care vor rezista probei timpului: „Istoria mea-i prea mare pentru-n om, / Iar ceasul nou va fi cândva ceasloave / Îngrămădite-n umbră cât un dom. / Voi fi atunci cu mâinile firave / Și-o stea uriașă-mi va veghea ursita, / Alb călător pe ne-ntrecute nave, / Nel mezzo del cammin di nostra vita!” („Divina tragedie”)[54] și în pofida faptului că „Pentru un creator moartea e un eveniment care întregește, ca un punct care încheagă prin sfârșitul lui rostul unei fraze. Iar muritorilor care rămân în urmă, moartea creatorului le oferă posibilitatea de a-l putea privi în întregime, de a-l adora și sfinți dincolo de marginile trupului”[55], după cum însuși mărturisea Vintilă Horia.

Cel de-al doilea ciclu al volumului, „Închisa liturghie”, este închinat în totalitate poeziei de factură religioasă. „Asistăm aici la expresia concentrată a unei meditații de factură clasică, respirând aerul plin de prospețime al unor viziuni dramatice, a unei încleștări febrile între poet și propria sa nemoarte, între poet și relația sa cu absolutul”[56].

Lirica religioasă presupune în viziunea eului poetic horian meditație încordată și este despre ființa umană care simte nevoia necontenită de a-L căuta pe Dumnezeu și care în căutarea sa are fie neputința dramatică de a-L simți, fie bucuria nețărmurită de a-L întâlni: „Prin târguri, Doamne, sufletul mi-alunecă / Și printre oameni în zadar Te caut. / Mi-e glasul rupt și răgușit: un flaut / Cu sunetul răpus de prea mult cântec // Te-aștept în dimineți întunecate, / Prin zgomotul răscrucilor umblate / Și-am obosit de când Te caut Doamne, / Prin zvon de ierni și prin uscate toamne. /” („Închinare”)[57].

Drama eului poetic se desfășoară între certitudine și incertitudine, cei doi poli ai dramei cunoașterii horiene. Pe drumul cunoașterii, eul poetic simte nevoia imperioasă a certitudinii, iar ceea ce nu poate suporta este gustul amar al îndoielii: „Nu vezi? Sunt singur și

[49] Idem.
[50] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 9.
[51] Idem, p. 8.
[52] Ibidem, p. 21.
[53] Vintilă Horia, „*Dumnezeu adevărat...*, în „Meșterul Manole”, III, Nr. 1-4 / Ianuarie - Aprilie, 1941, p. 92.
[54] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 18.
[55] Vintilă Horia, „*Dumnezeu adevărat...*, în „Meșterul Manole”, III, Nr. 1-4 / Ianuarie - Aprilie, 1941, p. 11.
[56] Mircea Popa, „*Un prozator român din Spania: Vintilă Horia”*, în volumul „Convergențe europene”, ediția citată, p. 80.
[57] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 29.

prea greu mi-e scrisul / De-a nu Te fi întâlnit pe nicio cale. / Dă-mi semn să-nchin Minunăției Tale, / Condeiul greu, poemele și visul /." („Închinare")[58].

Se simte în lirica de factură religioasă o oarecare influență de natură argheziană în căutarea divinității. Pare că „o gheară argheziană scrijelește"[59] aceste versuri de psalm cu o puternică forță sugestivă: „Pe dealul ăsta gol nici pas, nici vreme, / O baltă-n sânge cerul, jos prin vii / Nici struguri nu mai sunt și frunza geme / Ca o lăută fără melodii. / Din singur cum am fost, mai singur sânt / Și mă-ncovoae timpul spre pământ. /" („Pieirea îngerului")[60]. „Gheara" se transformă în lirica horiană într-o „aripă", „văzută ca un simbol icarian al jertfei pentru creație"[61]. „Aripa asta nu mai vrea să zboare, / Să scrie pana-n mâna mea nu vrea. / M-aș rezema cu tâmpla de o stea / Dar prea e naltă steaua-mi călătoare. / Aripa nu-i, penița nu-i; un singur dor: / Cu fruntea între cântece să mor. / " („Închinare")[62]. Precum Arghezi, Vintilă Horia surprinde în lirica sa mistică oscilația între credința mărturisită și tăgăduirea ei. Lupta este pe măsură, deoarece eul poetic horian dorește ca Dumnezeu să i se descopere așa cum este, la fel cum dorea, de altfel și Apostolul Toma. „Dar unde-i cântecul prea mult cerut? / Amurgul gol gândește altă moarte. / Nici moarte n-am. Să fug atunci în lut. / Din fruntea mea vor crește oale sparte / Iar pana care nu vrea să se stingă / S-o facă Domnul clinchet de tilincă /" („Închinare")[63].

De multe ori cuvintele sunt ale unui răzvrătit, ale unui nemulțumit, dar nu ale unui necredincios, deoarece viziunea horiană din poezia religioasă atestă atotprezența lui Dumnezeu „pretutindenitatea Sa, faptul că Dumnezeu umple tot spațiul"[64] reflectată în veșnicia universului și sugerată în artă, ce devine astfel, o revelare a sacrului: „Pe care drum nu Te-am adulmecat, / Ca fiara care-și caută stăpânul / Pe câmpul ud pe care putrezește fânul / Și prin amurgul roșu și-nsetat, / Pe care drum nu Te-am adulmecat? /" („Nu vreau vedenia Ta")[65]. Prin aceste interogații retorice, eul poetic horian abordează aceeași atitudine ca a psalmistului David: „Unde mă voi duce de la duhul Tău și de la fața Ta unde voi fugi? De mă voi sui la cer, Tu acolo ești"[66].

Zbuciumul eului poetic relevă dorința firească a omului de a intra în dialog cu divinitatea tutelară, oricât de zadarnică ar părea uneori străduința: „Și urma Ți-am ghicit-o pe poteci / Și glasu-n seară Ți l-am ascultat, / Stăpâne, libertatea mea-i păcat / Deasupra ei de nu vrei să te-apleci./ ... Și urma Ți-am ghicit-o pe poteci. /" („Nu vreau vedenia Ta")[67].

Versurile se transformă în veritabile meditații, în care se împletesc într-un mod armonios rațiunea și credința: „Nu vreau vedenia Ta în ceasul sur / În care umbrele înșală muritorii, / Când vinu amurgește în podgorii / Și când trecutul sgârie prin prejur, / Nu vreau vedenia Ta în ceasul sur. // Te chem așa cum ești, nemărginire încinsă ritmic, într-o strofă dură, / Aproape, mai aproape, ca o gură / De fată mare stinsă de iubire. / Te chem așa cum ești: Nemărginire... /" („Nu vreau vedenia Ta")[68].

---

[58] Idem.
[59] Mircea Popa, Op. cit., p. 80.
[60] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 37.
[61] Mircea Popa, Op. cit., p. 80.
[62] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 37.
[63] Idem, p. 38
[64] Pr. Prof. Dr. Todoran, Isidor, Arhid. Prof. Dr. Zăgrean, Ioan, *Dogmatica Ortodoxă. Manualul pentru Seminariile Teologice – ediția a cincea. Tipărită cu binecuvântarea Înalt Prea Sfințitului Bartolomeu, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului,* Editura Renașterea, 2004, p. 96.
[65] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 31.
[66] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române cu aprobarea Sfântului Sinod, Editura Institutului Biblic și de Misiune a Bisericii Ortodoxe Române, București, p. 632, „Psalmul" 138, 6-7 in.
[67] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 31.
[68] Idem, p. 31-32

Printr-o serie de imagini de o plasticitate relevantă, poezia devine o formă de rugăciune ce umple lumea profană de sacru: „Din razele goale ce flutură-n geam, / Albind printre gratii arcatele bolți, / Dă-mi chipul tău Doamne și pune-l balsam / Pe pieptul meu palid zdrobit între colți / ” („Psalm medieval”)[69]. Nevoia de certitudine, de atingere palpabilă a dumnezeirii cuprinde respectiv „sufletul ce e în arzătoare așteptare”[70] cum ar zice Nichifor Crainic: „Din cuiele aspre, vreau sângele ud / Să-l văd pe podele cum picură cald / Și-n besnă cum cade ritmat să-l aud / Ca timpul în ceasul din turnul înalt.” („Psalm medieval”)[71].

Ultima strofă a acestui „psalm medieval” surprinde o idee notată de Vintilă Horia referitoare la acest tip de poezie: „Psalmul în general reprezintă o poezie mistică, plină, în același timp, de drama permanentă a omului care știe că Dumnezeu există și că s-a îndepărtat de el din cauza păcatelor sau a felului greșit de a-L invoca, dramă care reprezintă teama omului în permanentă înfruntare cu propria lui conștiință care, atât din punct de vedere individual, cât și național, poate fi cauza unor nefericiri viitoare”[72]: „Adâncul din mine ce picură-ntr-una / Adună-l în cupa iertărilor Tale, / Ca ultimul țipăt, când tremură luna, / În raiu să rodească belșug de petale”[73].

Întrezărirea dumnezeirii produce un extaz sufletesc în ființa eului poetic ce se lasă surprins de fiorul divin: „Alb, alb, prin alb Te-am răscolit, / Prin albul pur ca într-o iarbă rară, Îngenunchiat în iarna solitară / Cu duhul Tău m-aș fi acoperit // [...] / În pumni te-am prins, mireasmă înghețată, / Și-n bulgăr greu Te-am asvârlit în sus; / Poate c-ai fost în bulgăr de Te-ai dus / Spre cerul de cristal, ca o săgeată... / ” („Revelație”)[74].

Poezia de factură religioasă din ciclul „Închisa liturghie” surprinde momentul căutărilor, al incertitudinilor, al răzvrătirii omului modern care caută și dorește certitudine. Ea oferă o perspectivă în care omul se regăsește pe sine în toată singurătatea lui în fața destinului, devenind astfel o metaforă a însingurării. Din această perspectivă, misticismul eului poetic horian nu este de natura unui răpit al viziunilor divine, un transfigurat, ci mai degrabă vorbim de un mistic pătruns de toate valurile acestei lumi, dar care păstrează în el ceva din esența elementelor din care provine și din dogoarea focului ce l-a pătruns.

Conform criticului Titu Maiorescu, menirea poeziei este de „a exprima frumosul, iar scopul ei este de a deștepta imagini sensibile”[75]. Când vorbim despre poezia de factură religioasă, frumosul estetic este înlocuit cu frumusețea divină, iar poezia în sine se metamorfozează în rugăciune ce liturghisește nevoia omului de a fi în permanentă comuniune cu dumnezeirea, întrucât „eul liric e aproape tot una cu eul religios prin îndoitul sentiment al independenței față de lume și al dependenței și asemănării cu misterul ei creator, cu Dumnezeu. Propria-i independență față lume îl face să-și apară ca suflet de sine stătător, propria-i dependență și asemănare față de misterul creator al lumii îi face să-i sesizeze, ca suflet, destinația de dincolo de lume, legătura cu Dumnezeu”[76].

---

[69] Ibidem, p. 33
[70] Nichifor Crainic, *Spiritualitatea poeziei Românești*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 1998, p. 129.
[71] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 33.
[72] Horia, Vintilă, *„Cartea psalmilor” din nou în versiune românească, în „Suflete cu umbra pe pământ. Portrete și reflecții memorialistice,* Ediția citată, p. 189-190.
[73] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 33.
[74] Idem, p. 35.
[75] Maiorescu, Titu, *Critice.* Ediție îngrijită, tabel cronologic, aprecieri critice și bibliografie de Domnica Filimon, Prefață de Gabriel Dimisianu, Editura Albatros, București, 1998, p. 11.
[76] Nichifor Crainic, „Lirica noastră religioasă”, în *Poezia noastră religioasă,* Ediție critică, text stabilit, cuvânt înainte, note și comentarii de Dr. Adrian Michiduță. Studiu introductiv de Ștefan Cârstoiu, Tipărită cu binecuvântarea Prea Sfințitului Părinte Ambrozie, Episcopul Giurgiului, Editura Episcopiei Giurgiului, 2010, p. 26.

Cel de-al treilea ciclu al volumului „Zodiac erotic" este dedicat soției autorului, Olguța, și cuprinde poezie de dragoste, completând astfel, în mod firesc, lirica de început a scriitorului.

Erotica horiană surprinde o poezie romantică, melodioasă în ton cu vârsta eului poetic: „Am rupt un spin în suflet și-am tăcut. / Vorbeau doar nopții razele de lună / Și-n liniștea întinsă ca o strună / M-a smuls din vis amarul tău sărut. /" („Ceas de taină")[77].

Subiect absolut al liricii, femeia copleșește orizontul eului poetic îndrăgostit: „Cum cade soarele pe coapsa ta / Pari carnea coaptă-a fructului oprit. / Prea blândă-ți mâna mi-a acoperit / Pe buze dorul care te-așteaptă /" („Alba chee a poemei")[78] răvășindu-i ființa: „Și ochii de pisică verzi și cruzi / Poftind alene genele să-ntrebe / De ce se luptă pentru ei o plebe / De patimi grele-n ochii mei cei uzi // Un semn de întrebare-ntre imagini / Cu plete răvășite, de aramă, / Nu simți cum pana mea aprins te cheamă / Să-ncep cu tine albul de pe pagini? /" („Alba chee a poemei")[79].

Starea de iubire este trăită intens, întrucât ea este însoțită în erotica horiană de sentimentul inevitabil al sfârșitului: „A fost un vânt și totuși stăm în el / ca-n apele lui Heraclit o umbră. / Ne leagă-n veci același trist inel / Și ne-ncovoaie-aceeaș grijă sumbră... // Cum cade seara peste amândoi / Și soarele cum cade-n rostul lui / Curând iubito vom cădea și noi / În înserarea nesfârșitului. /" („O arie tristă")[80].

Iubita cu chip efemer, se-nvăluie în tăcere, împărtășind cu acesta tristețea așteptării, iubirea devenind astfel comunicarea dintre două tăceri: „Și ochii verzi și mâna care-a stat / De-atâtea ori în mâna mea de lut, / M-au încântat și totuș m-au durut / Căci clipele din tine într-una au sunat. // Așa cum noaptea noastră s-a sfârșit, / Așa cum ziua în perdea a nins, / Așa, cândva, din noi se va fi stins / În marea umbră dorul de iubit. /" („Când umbra va cuprinde...")[81].

Surprinsă într-un decor autumnal, frumusețea trecătoare a iubitei sădește în sufletul eului poetic, sentimentul iminent al coborârii în noapte: „Frumoasa mea, te frânge toamna iară / Și te topești în zare ca un fum, / Prin frunze moarte seara-și taie drum / Și părul tău cu noapte se-mpresoară. // Ai fost așa frumoasă totdeauna / Și te-am iubit atuncea ca și azi. /În ce adânc cu fruntea ta să cazi / Ca să lucească-n locul nostru luna? // [...] Voi aduna poeme cu poeme / Și când trecutul îmi va fi o carte, / Din fiecare pagină spre moarte, / Voi face pânze ultimei trireme / " („Poema sfârșitului")[82].

Cuprinși de sentimentul trecerii definitive și iremediabile „cei doi îndrăgostiți par să rescrie povestea ultimelor doi Atlanți, încremeniți, cu privirile înlănțuite într-o ultimă și imaterială îmbrățișare"[83]: „Din iarnă s-au desprins și-au mers spre ea / Pe dealul alb crescut ca un coșmar, / În miezul zării fulgerat de nea, / Sub lună-au stat și s-au iubit amar. // [...] Și munții au zîmbit la jocul lor / Și apele s-au strâns în stihuri sure / Arzând copita fiarei din pădure... / Cei doi s-au dus să-nghețe alt izvor /" („Zbor paralel")[84].

Următoarele două cicluri ale volumului „Vedenii" și „Daruri în poeme" cuprind poezie închinată amintirii, morții și prieteniei. Astfel, poezia „Scrisoare de dincolo" este dedicată prietenului Ovid Caledoniu, poet alături de care Vintilă Horia și Ștefan Baciu au editat colecția „13 Poeți / 13 Poezii de dragoste". Versurile acestui poem cuprind trăirea în vecinătatea morții, precum și ideea că arta rămâne o cale de cunoaștere, surprinse într-o

[77] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 46.
[78] Idem, p. 55.
[79] Ibidem, p. 56.
[80] Ibidem, p. 41
[81] Ibidem, p. 53.
[82] Ibidem, p. 57-58.
[83] Cristian Radu, *Vintilă Horia sau vocația totalității,* Editura Accent, Cluj-Napoca, 2011, p. 70.
[84] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 59-60.

atmosferă de tip romantic: „Prietene, când umbra serii sure / Va coborî sunând dinspre pădure / Și când pe munți o stea de-argint va bate / Cu deget umed în singurătate, // Aprinde amintirii o făclie / Și-nchide geamul dela răsărit. / Va fi pe sticlă chipul meu lipit / Ca o icoană galbenă și străvezie”[85]. Starea apăsătoare a morții se atenuează „prin echivalarea feminității cu poezia, dar se menține în contopirea tristeții cu sonoritatea corespondentă scrisă cu înțelepciune”[86]: „Voi ciocăni cu deget ud în geam / Și ca un vânt va plânge veșnicia. / Era o noapte clară și iubeam / Și eu și tu femeea, poesia. // Ne-am îmbătat de glorie ca munții / Și-am sorbit întreg potirul frunții, / Ne-am risipit amarul prin poeme / Și-am râs de tonți, de proză și de vreme. /” („Scrisoare de dincolo”)[87]. Finalul poemului abordează optimismul prieteniei ce trece dincolo de granițele veșniciei: „Dar nu voi sta prea mult în sihăstrie / Căci vom trăi curând pe același plai / Și sub coperta nopților de Mai / Vom scrie-un tom <<Despre prietenie>> /” („Scrisoare de dincolo”)[88].

„Cântec de sfârșit cartea” este dedicat „Celor de la <<Meșterul Manole>>”. Poemul dezvăluie o convingere etică perpetuă, aceea că deși acest volum se aseamănă cu „o arie tristă, brăzdată de regrete și reminiscențe dureroase”[89], în ceea ce privește trecerea în veșnicie, aceasta poate fi depășită prin procesul de creație deoarece doar ea asigură creatorului de artă, eternitatea: „Când umbrele serii pe rând vor veni / Să-mi șteargă din minte-nnoptate poeme, / Voi scrie cu pana uitării pe vreme: - <<Eu nu voi muri>> // Desprins dintr-o viață voi merge spre alta, / Nu văd deci prieteni de ce m-ați jeli, / Păstrați-mi doar chipul în marmoră gri / Cioplită cu dalta.”[90].

„Realizată unitar și armonic, <<Cartea omului singur>> este un volum de autentică poezie care ne duce într-o lume mai frumoasă, mai definitivă și mai aproape de adevăratele noastre rosturi și destine. În mijlocul frământărilor de astăzi, dincolo de grijile și nevoile de fiecare zi, Vintilă Horia este printre puținii care mai are timpul și curajul necesar să poposească în grădina veșnic înflorată a artei autentice”[91].

În concluzie, se remarcă la nivelul acestor volume de poezie, publicate în țară, în perioada 1932-1941, dimensiunea profund religioasă în spirit gândirist a liricii horiene, fapt ce dovedește că scriitorul Vintilă Horia este un poet mistic valoros. Pentru el poezia reprezintă un drum interior, o întoarcere la izvoare și nu în ultimă instanță, spunerea lui Dumnezeu, pentru că, nu-i așa?: „Poeții sunt discipolii și imitatorii lui Dumnezeu, înrudiți cu el poate mai mult decât orice creatură prin capacitatea de a se transpune dincolo de lume, de a o vedea din perspectiva divină ca operă a veșnicului Părinte și de a-L imita în plăsmuirea frumuseții și armoniei”[92].

BIBLIOGRAPHY

1. Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române de la origini până în prezent, E/K*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

2. *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Tipărită sub îndrumarea și cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române cu aprobarea Sfântului Sinod, Editura Institutului Biblic și de Misiune a Bisericii Ortodoxe Române, București.

[85] Idem, p. 71.
[86] Cecilia Latiș, *Polifonii creatoare*, Ediția citată, p. 58.
[87] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 58.
[88] Idem.
[89] Nicolae, Roșu, „*Vintilă Horia: Cartea omului singur”*, în „Gândirea”, Anul XXI, Nr. 10, Decembrie, 1942, p. 582.
[90] Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme,* Ediția citată, p. 93-94.
[91] Ion Șiugariu, „Poezia tânără. *Vintilă Horia: Cartea omului singur. Colecția Meșterul Manole. 1941”*, în „Meșterul Manole”, III, Nr. 1-4, Ianuarie – Aprilie, 1941, p. 39.
[92] Nichifor Crainic, „Lirica noastră religioasă”, în *Poezia noastră religioasă,* Ediția citată, p. 34.

3. Caranica, Nicu, *Un esculap al sufletului românesc*, Editura Jurnalul literar, București, 1997.
4. Crainic, Nichifor, *Poezia noastră religioasă,* Ediție critică, text stabilit, cuvânt înainte, note și comentarii de Dr. Adrian Michiduță. Studiu introductiv de Ștefan Cârstoiu, Tipărită cu binecuvântarea Prea Sfințitului Părinte Amb90rozie, Episcopul Giurgiului, Editura Episcopiei Giurgiului, 2010.
5. Crainic, Nichifor, *Spiritualitatea poeziei Românești*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 1998.
6. Horia, Vintilă, *Cartea omului singur, poeme, Editura Librăriei Pavel Suru,* Colecția Meșterul Manole, București, 1941.
7. Horia, Vintilă. *Cetatea cu duhuri. Poem, cu un portret al autorului de Claudia Cobizeva*, Editura Librăriei Pavel Suru, București, 1939.
8. Horia, Vintilă, *Suflete cu umbra pe pământ. Portrete și reflecții memorialistice, ediție îngrijită și postfațată de Nicolae Florescu*, Editura Jurnalul literar, București, 2004.
9. Horia, Vintilă. *Procesiuni*, Editura Librăriei Pavel Suru, București, 1937.
10. Latiș, Cecilia, *Polifonii creatoare*, Editura Universității din Suceava, 2003.
11. Maiorescu, Titu, *Critice.* Ediție îngrijită, tabel cronologic, aprecieri critice și bibliografie de Domnica Filimon, Prefață de Gabriel Dimisianu, Editura Albatros, București, 1998.
12. Popa, Mircea. *Convergențe europene*, Editura Cogito, Oradea, 1995.
13. Pr. Prof. Dr. Todoran, Isidor, Arhid. Prof. Dr. Zăgrean, Ioan, *Dogmatica Ortodoxă. Manualul pentru Seminariile Teologice – ediția a cincea. Tipărită cu binecuvântarea Înalt Prea Sfințitului Bartolomeu, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului*, Editura Renașterea, 2004.
14. Radu, Cristian, *Vintilă Horia sau vocația totalității,* Editura Accent, Cluj-Napoca, 2011.

Reviste / Magazines:

1. Axente Sever Popovici, „*Vintilă Horia: <<Procesiuni>>”*, în „Sfarmă piatră”, an IV, nr. 108 / Sâmbătă, 1 Ianuarie, 1938.
2. Ion Șiugariu, „*Vintilă Horia: Cetatea cu duhuri”*, în „Meșterul Manole”, Anul I, nr. 3 / Martie 1939.
3. Mircea Popa, „*Vintilă Horia – Portret regăsit”*, în „Steaua”, Revistă lunară a Uniunii Scriitorilor. Anul XLI, aprilie, 1990.
4. Nicolae, Roșu, „*Vintilă Horia: Cartea omului singur”*, în „Gândirea”, Anul XXI, Nr. 10, Decembrie, 1942.
5. Ovidiu Papadima, „*Vintilă Horia: Procesiuni”*, în „Gândirea”, an XII, nr. 2, februarie, 1938.
6. S. V., „*Cartea: 13 Poeți”*, în „Fron literar”, anul II, no. 10-11, 1938.
7. Vintilă Horia, „*Ion Pilat: <<Balcic>> - <<Scrisul românesc>> Craiova*. Cu ilustrații de Maria Pillat-Btrateș, în „Meșterul Manole”, III, Nr. 1-4 / Ianuarie - Aprilie, 1941.

THE ROMANIAN RELIGIOUS FAIRY TALE

Ioana-Steliana Tătulescu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Our forefathers have always placed great value on religion and spirituality. Therefore, the religious fairy tale is naturally encountered on these lands. But due to the fact that the fairy tale is a fabulous tale, a lie, as clearly stated in the closing formulas, the religious characters from fairy tales are not presented with the importance that people give to them in real life, on the contrary. Their role in fairy tales is to make the good win, in the fight between good and evil, because fairy tales are deeply moralizing, and the fight between good and evil is the main theme of any fairy tale.

Keywords: God, religion, moralizing, fairy tale, biblical character.

Încercând să dea o definiție basmului, George Călinescu scria:

Basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. [...] o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase [...].[1]

Chiar dacă autorul nu nominalizează explicit și religia în definiție, desigur că a luat-o în considerație, deoarece, atunci când vorbește despre *protagoniștii specifici* ai basmului, el amintește și de Dumnezeu, de Sfântul Petru, de draci, precum și de personificarea în basme a zilelor săptămânii: Sfânta Vineri, Sfânta Miercuri, Sfânta Duminică, Sfânta Joi, Sfânta Luni.

Dintre toți cei care s-au aplecat asupra cercetării basmului sub toate aspectele sale, cercetătorul rus V. I. Propp s-a remarcat în mod deosebit.

Contribuția sa în domeniu este dintre cele mai apreciate de cercetători din întreaga lume.

Astfel, cărți precum *Morfologia basmului* sau *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic* sunt și astăzi de referință, iar importanța lor este unanim recunoscută. El face referire în cărțile sale la reprezentările religioase din basme:

[...]e posibil să existe o legătură logică între începuturile vieţii materiale şi religie, pe de o parte, şi religie şi basm, pe de alta. Dar tipurile de viaţă materială mor, moare şi religia, iar conţinutul ei se preface în basm.[2]

Consideră, printre altele, o temă importantă de cercetare influența religioasă, pentru aflarea originii basmelor:

Cercetările morfologice în acest domeniu se cer legate de cercetarea istorică, ceea ce depăşeşte deocamdată obiectul studiului nostru. În acelaşi context, ***basmul s-ar cere studiat în plus şi în legătură cu reprezentările religioase.***[3]

Referitor la influența religiei în basme, remarcă:

Viaţa reală creează ea însăşi imagini noi şi pregnante, care elimină unele personaje de basm. Eposul popoarelor vecine, literatura scrisă, ***religia, fie că este vorba de creştinism, fie de credinţe locale*** *— toate influenţează basmul. Acesta păstrează în adâncurile sale urme ale păgânismului antic, remanenţe ale obiceiurilor şi datinilor străvechi.*[4]

El face o paralelă între basme și credințe, vrând să reliefeze legătura dintre acestea:

Basmul cunoaşte trei tipuri fundamentale de unelte sau ajutoare care îl călătoresc pe Ivan prin văzduh: calul zburător, pasarea şi corabia zburătoare. Or, tocmai acestea sunt şi

[1] George Călinescu, *Estetica Basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 5;
[2] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, p. 110;
[3] *Ibidem*, p. 93;
[4] *Ibidem*, p. 89;

formele de vehiculare a sufletelor celor răposaţi, calul predominând la popoarele de păstori şi agricultori, vulturul — la cele de vânători şi corabia — la populaţiile de pe malul mării. Putem, aşadar, să presupunem că una din primele temelii ale compoziţiei basmului, şi anume peregrinarea, reflectă reprezentările legate de rătăcirea sufletelor în lumea de dincolo de mormânt. Această reprezentare, precum şi alte câteva asemănătoare, a putut apare fără doar şi poate în mod independent pe întregul glob pământesc. Interpenetraţia culturilor şi stingerea treptată a credinţelor au făcut restul. Calul zburător a fost înlocuit cu covorul zburător, mai amuzant.[5]

Propp îndeamnă la o cercetare temeinică a legăturii dintre basm şi religie, considerând că *basmul a fost foarte puţin studiat în următoarea dublă perspectivă: paralel cu religia şi cu viaţa de toate zilele, cu economicul.*[6]

În basmul românesc, atât în cel popular cât şi în cel cult, reprezentările religioase sunt bogat reprezentate, urmare firească a înaltei spiritualităţi ce a caracterizat poporul român.

Uneori, însăşi formula de început conţine o reprezentare religioasă, chiar dacă la acest capitol cele mai reprezentative sunt basmele fraţilor Grimm, multe dintre acestea începând cu o aluzie la divinitate:

*În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului, **pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului,** — în vremea veche trăia un împărat întunecat şi gânditor ca miază-noaptea şi avea o împărătească tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei.*[7] (Mihai Eminescu - *Făt Frumos din lacrimă*)

De asemenea, în foarte multe basme întâlnim la sfârşit, înainte de formula de încheiere, pedeapsa divină de care au parte cel mai adesea fraţii cei mari, cei care au dorit moartea fratelui cel mic - eroul pozitiv al basmului:

Viteazul nostru zise:

– Tată, eu îi iert şi pedeapsa să o ia de la Dumnezeu. Noi vom ieşi la scara palatului şi vom arunca fiecare câte o săgeată în sus şi Dumnezeu, dacă vom fi cineva greşiţi, ne va pedepsi.

Aşa făcură. Ieşiră câte trei fraţii în curte, dinaintea palatului, aruncară săgeţile în sus şi, când căzură, ale fraţilor celor mai mari le căzură drept în creştetul capului şi-i omorâră, dar a celui mai mic îi căzu dinainte.[8] (Petre Ispirescu - *Prâslea cel voinic şi merele de aur*)

Caracteristic personajelor religioase din basmele noastre este aceea că ele nu sunt prezentate cu importanţa din scrierile religioase, cu slavă şi mărire, cu teamă, respect şi venerație.

După cum remarcă George Călinescu, *Dumnezeu şi Sfântul Petru nu reprezintă caracterologic figuri proeminente, afară de aceea de a fi nişte bătrâni cu purtări adeseori absurde şi nepotrivite cu demnitatea lor.*[9]

Aceeaşi concluzie se desprinde şi din cercetarea făcută de Ovidiu Bârlea în cartea sa *Mica enciclopedie a basmelor româneşti :*

În crearea basmului povestitorul popular s-a desprins de stadiul de pură venerare a personajelor divine, ridicându-se la o atitudine de dominare şi de mânuire a lor într-un

[5] *Ibidem*, p. 110;
[6] *Ibidem*, p. 110;
[7] https://ro.wikisource.org/wiki/F%C4%83t-Frumos_din_lacrim%C4%83;
[8] *Basme Populare Româneşti*, vol. I, Editura Academia Română – Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2008, p. 345;
[9] George Călinescu, *Op.cit.*, p. 104;

context nou de plăsmuire cu intenții estetice care să încânte pe ascultători, fără ca prin aceasta să fie anulată credința în existența lor.[10]

Un alt remarcabil basmolog român, Lazăr Șăineanu, autorul cărții *Basmele românilor* - cea mai importantă lucrare de cercetare a basmelor din țara noastră, importantă mai ales prin volumul impresionant de material cercetat, scrie despre basmele religioase următoarele:

Oricare popor colorează cu o nuanță proprie povestea originală, care se resimte mai ales de influența diferitelor idei religioase.

Astfel se poate observa suprapunerea factorului creştin asupra stratului primitiv păgân: Maica Domnului a înlocuit zâna primitivă, Arhanghelul s-a substituit morței. Zânele cele bune au fost înlocuite cu sfinte creştine (Sfânta Dumenică, Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri), iar cele rele cu diavolul. Dumnezeu însuși se coboară adesea pe pământ, însoțit de Sân-Petru, spre a sonda gândirile oamenilor, răsplătind pe cei buni și pedepsind pe cei răi. În acest mod ni se înfățișează basmele îmbrobodite cu legende din domeniul religios. [11]

Cel mai important personaj religios din basmele românești este Dumnezeu. El nu este un personaj central, apare adesea cu rol secundar, venind în ajutorul eroului pozitiv sau pedepsind personajele negative din basme.

În numeroase basme, chiar dacă Dumnezeu nu apare ca personaj, el este pomenit de către povestitor de-a lungul narațiunii:

Rugăciuni şi câte în lună şi în soare se făcuseră, ca să scape Dumnezeu pe biata omenire de acest nesățios balaur. (Petre Ispirescu - *Balaurul cel cu șapte capete)*

[...]fata lăcrămă şi mulţumi lui Dumnezeu că a scăpat-o de sluţenia pământului.[12](Petre Ispirescu - *Balaurul cel cu șapte capete)*

În altele, Dumnezeu apare în visul unui personaj din basm:

În cele din urmă se puseră pe posturi, pe rugăciuni şi milostenii; când, într-o noapte, Dumnezeu văzând râvna lor, se arătă împărătesei în vis şi-i zise:

– Rugăciunea voastră am auzit-o şi vei face un copil cum nu se va mai afla pe faţa pământului. Mâine să se ducă împăratul, bărbatul tău, cu undiţa la gârlă, şi peştele ce va prinde să-l găteşti cu mâna ta şi să-l mâncaţi.[13] *(Petre Ispirescu - Luceafărul de ziuă şi luceafărul de noapte)*

Ca personaj, Dumnezeu apare sub forma un moș care-i ajută pe cei sărmani, înfăptuind miracole:

Într-acestea iată că se pomenesc cu un unchiaș.

– Bună vremea, nepoților, le zise.

– Mulțumim dumitale, moșicule, îi răspunde fata.

– Dară ce aveți acolo în foc?

– Ce să avem, tată moșule, iaca am pus o baligă de vacă ca să împac copilul ăsta, care este rupt de osteneală și pocâltit de foame.

Și după ce mai șezu nițel, zise moșul să o scoată din spuză că s-o fi copt. Fata se supuse; dară cam cu îndoială. Când ce să vedeți d-voastră? scoase o pâine albă ca fața lui Dumnezeu.

Pasămite moșul acela era chiar Dumnezeu, fără însă să știe fata ceva despre asta.

Văzând fata o astfel de minune se spăimântă. Vezi că știa ce pusese ea acolo, și acum iaca ce scoase.

---

[10] Ovidiu Bârlea, *Mica enciclopedie a poveştilor româneşti,* Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, p. 69;
[11] Lazăr Șăineanu, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978, p. 27;
[12] *Basme Populare Românești, Op. cit.,* vol. I, pp. 540-546;
[13] *Basme Populare Românești*, vol. II, Editura Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, 159;

Se puseră cu toții și mâncară. Mâncau mereu și pâinea nu se mai sfârșea.[14] (Petre Ispirescu -*Copiii văduvului și iepurele, vulpea, lupul și ursul*)

Limbajul folosit de Dumnezeu în basme este, de asemenea, cel al unui simplu țăran - blajin, care nu se mânie și niciodată nu-i ocărăște nici pe cei răi - aceștia primindu-și pedeapsa pentru faptele lor în mod firesc, conform zicalei „după faptă și răsplată".

Cea mai des întâlnită ipostază în care apare Dumnezeu în basme este aceea de călător care cere găzduire în casele oamenilor. De obicei este însoțit de Sfântul Petru. Cei doi sunt simplu, modest îmbrăcați, deoarece morala care se desprinde din acest tip de basm este aceea că omul cinstit și plin de omenie va respecta, va ajuta și va fi ospitalier cu oricine îi calcă pragul, spre deosebire de omul rău, mândru și zgârcit.

Era odat-un om ş-avea doi feciori. Acu femeia era 'ngreunată ş-o făcut un băiet, da el era sărac, n-avea cine i-l boteza. Iaca pe-acolo era D-zeu şi sf. Petrea. Şi D-zeu i l-o botezat ş-o rămas băietul năzdrăvan.[15] *(Mihai Eminescu - Finul lui Dumnezeu)*

În basmul lui Eminescu, *Făt Frumos din lacrimă,* cel care călătorește cu Sfântul Petru pe pământ este Dumnezeu-Fiul:

Dar pe vremea aceea Domnul umbla încă pe pământ. Într-o zi se vedeau doi oameni călătorind prin pustiu. Hainele şi faţa unuia străluceau ca alba lumină a soarelui; celălalt, mai umilit, nu părea decât umbra celui luminat. Era Domnul şi sf. Petrea. Picioarele lor înfierbântate de nisipul pustiului călcară atuncea în răcoarele şi limpedele pârău ce curgea din izvor. Prin cursul apei cu gleznele lor sfâşiau valurile până la umbritul lor izvor. Acolo Domnul bău din apă şi-şi spălă faţa sa cea sfântă şi luminată şi mâinile sale făcătoare de minuni. Apoi şezură amândoi în umbră, ***Domnul cugetând la tatăl său din cer****, şi sfântul Petrea ascultând pe cugete doina izvorului plângător. Când se sculară spre a merge mai departe, zise sf. Petrea: "Doamne, fă ca acest izvor să fie ce-a fost mai înainte". "Amin!" zise Domnul ridicând mâna sa cea sfântă, după care apoi se depărtară înspre mare, fără a mai privi înapoi.*[16] (Mihai Eminescu – *Făt Frumos din lacrimă*)

Se poate observa diferența de imagine a lui Dumnezeu zugrăvit de pana măiastră a geniului nostru, limbajul bogat în figuri de stil, coerența, pacea și poezia cu care te învăluie și care te îndeamnă la visare, ca de altfel toate scrierile marelui poet național.

În afară de Dumnezeu, în basmele românești cu reprezentări religioase apare, cel mai adesea, Sfântul Petru, cel care îl însoțește pe Dumnezeu în călătoria sa pe pământ. Ca și Dumnezeu, și acesta apare sub forma unui bătrânel simplu.

De multe ori, Sfântul Petru nu înțelege de la început strategia de ajutor a lui Dumnezeu, când acesta decide, de exemplu, să ardă casa unui om sărac ce tocmai i-a găzduit și i-a omenit, ori a unor copii orfani care rămân, în felul acesta, și fără un acoperiș deasupra capului.

De asemenea, însă mult mai rar, mai apar în basme alți sfinți, cum ar fi, de pildă, Sfântul Ilie, în special să-i pedepsească pe oameni prin furtuni mari, distrugându-le recoltele sau Maica Domnului - ca ajutor fetelor sărace să se căpătuiască ori femeilor bătrâne care dau naștere unui prunc la o vârstă înaintată:

Și așa trecură zilele una după alta până la nouă luni, când baba, cu ajutorul Maicii Domnului, născu un dolofan de copil, de drăguleț, și cu o carte în mână.[17] (Petre Ispirescu - *Voinicul cel cu cartea în mână născut).*

Alteori, Maica Domnului ajută pe împărăteasa ce nu putea să aibă copii:

---

[14] *Ibidem*, pp. 7-8;
[15] *Ibidem*, p. 429;
[16] https://ro.wikisource.org/wiki/F%C4%83t-Frumos_din_lacrim%C4%83;
[17] *Antologie de Literatură Populară*, vol. II, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1953, p. 302;

Sculată din patul ei, ea se aruncă pe treptele de piatră a unei bolte în zid, în care veghea, deasupra unei candele fumegânde, icoana îmbrăcată în argint a Maicii durerilor. Înduplecată de rugăciunile împărătesei îngenuncheate, pleoapele icoanei reci se umeziră şi o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu. Împărăteasa se ridică în toată măreaţa ei statură, atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece şi o supse în adâncul sufletului său. Din momentul acela ea purcese îngreunată.[18] *(* Mihai Eminescu - *Făt Frumos din lacrimă)*

Întâlnim adesea în basmele noastre și personificarea zilelor săptămânii, care devin Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică, uneori și Sfânta Luni. Cea care apare cel mai mult este Sfânta Vineri – după unii, ea fiind Sfânta Parascheva, iar după alții, reminiscențe din perioada venerării zeiței Venera, de la numele căreia vine și numele zilei a cincea din săptămână.

De obicei, acestea dețin diferite obiecte sau animale cu puteri miraculoase, care-l ajută pe eroul pozitiv al basmului să biruiască în lupta sa cu personajul negativ.

Sunt femei bătrâne, când în basm apar toate trei, ele sunt surori. Chiar dacă Sfânta Vineri apare în mai multe basme, atunci când le întâlnim pe toate trei, Sfânta Duminică este cea care deține puterile cele mai mari. De bună seamă că aceasta derivă din faptul că povestitorul însuși, creștin cu frică de Dumnezeu, i-a conferit Sfintei Duminici însemnătatea cea mai mare, așa cum știe el că toți creștinii cinstesc cel mai mult ziua de duminică, zi de odihnă și de mers la biserică.

În basmele în care apare doar una dintre ele, aceasta este, mai totdeauna, Sfânta Vineri. Ea are multe animale pe care, de obicei, personajele principale ale basmului, atât eroul, cât și cel negativ, le îngrijesc în schimbul unui dar. Sfânta Vineri are în basm un rol de făcător de dreptate, prin darul său răsplătind pe cei buni și pedepsind pe cei răi.

Vorbind despre reprezentările religioase, aș mai adăuga folosirea în basme a numărului trei. Cifra 3 simbolizează ordinea și perfecțiunea. Simbolizează, de asemenea, Creaţia. *Numărul trei are pretutindenea o valoare sacramentală*[19], specifică Șăineanu în cartea sa.

Astfel, numerele sacramentale sunt întâlnite la tot pasul în basme: împăratul are trei feciori sau trei fete, drumul făcut de erou durează trei zile și trei nopți, de asemenea lupta eroului cu zmeul durează tot atât; balaurul are trei capete, eroul are trei talismane cu puteri supranaturale pe care le folosește spre a ieși învingător în lupta cu personajul negativ. Exemplele pot continua pe pagini întregi. Mai trebuie să adăugăm faptul că în unele basme întâlnim și multiplii cifrei trei: șase, nouă, doisprezece, ori putem întâlni cifra șapte, sau, uneori, cifra patruzeci.

Mai există în basme un personaj din categoria reprezentărilor religioase - diavolul.

Îl întâlnim cu multe denumiri, însă este vorba despre același personaj: Dracul, Ucigă-l Toaca, Ucigă-l Crucea, Aghiuță, Satana, Necuratul, Scaraoschi și altele.

Diavolul este o ființă non umană, vicleană și malefică. El caută toate ocaziile ca să facă rău oamenilor, acesta fiind scopul existenței sale.

În basmele noastre, diavolii sunt caracterizați ca având o forță fizică foarte mare, însă un intelect foarte redus. Eroul din basme îl înfrânge folosindu-și iscusința și ascuțimea minții, profitând de faptul că, în ciuda puterii sale uriașe, diavolul este foarte prost.

Diavolii sunt descriși, de asemenea, ca fiind fricoși:

Înaintând el alene, răsturnat în căruţă, trecu pre lângă un diavol şchiop carele ţinea calea drumeţilor ca să le facă neajunsuri. ***Acestuia îi fu frică să dea piept cu Greuceanu,***

[18] https://ro.wikisource.org/wiki/F%C4%83t-Frumos_din_lacrim%C4%83;
[19] Lazăr Șăineanu, *Op.cit.*, p. 39;

dară, ca să nu scape nici el neatins de răutatea lui cea drăcească, îi scoase cuiul din capul osiei de dindărăt şi-l aruncă departe în urmă.

Apoi tot el zise Greuceanului:

– Măi, vericule, ţi-ai pierdut cuiul, du-te de ţi-l caută.

Greuceanu sărind din căruţă, îşi uită acolo paloşul, din greşeală. Iară când el îşi căuta cuiul, diavolul îi fură paloşul, apoi, aşezându-se în marginea drumului, se dete de trei ori peste cap şi se schimbă într-o stană de piatră.[20] (Petre Ispirescu – *Greuceanu*)

Cel mai adesea, diavolii din basme sunt zeflemisiți și batjocoriți de eroii pozitivi. În basme, aceștia nu stârnesc teamă, ba, dimpotrivă, sunt luați peste picior și întotdeauna învinși.

Chiar dacă în basme personajele sunt puse mereu în antiteză, în cazul diavolilor acest lucru nu se confirmă, cum bine remarca ilustrul cercetător Lazăr Șăineanu:

Diavolul nu apare în basme ca antiteză cu spiritele bune, cu Dumnezeu, ci rolul său e cu totul inferior.[21]

În concluzie, se poate afirma că basmul popular românesc a fost influențat, inevitabil, de religie, deoarece în basme regăsim toate trăirile omenirii, de la începuturile sale, *o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase*[22]. Înaintașii noștri au pus dintotdeauna mare preț pe religie și spiritualitate. Prin urmare, basmul religios este întâlnit în mod firesc pe aceste meleaguri. Însă, datorită faptului că basmul este o plăsmuire fabuloasă, *o minciună,* cum se specifică foarte clar în formulele de încheiere, personajele religioase din basme nu sunt prezentate cu importanța pe care oamenii le-o acordă în viața reală, ba, dimpotrivă. Rolul lor în basme este de a face să învingă binele, în lupta dintre bine și rău, deoarece basmele sunt profund moralizatoare, iar lupta dintre bine și rău este principala temă a oricărui basm.

BIBLIOGRAPHY

Antologie de Literatură Populară, vol. II, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1953;

Basme Populare Românești, vol. I și II, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008

Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976;

Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965;

Dan, Sergiu Pavel, *Fețele fantasticului*, Editura Paralela 45, 2005;

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978;

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2005;

Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970;

Propp, Vladimir, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973;

Șăineanu, Lazăr, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978;

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973;

Vrabie, Gheorghe, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975.

Surse online:https://ro.wikisource.org/wiki/F%C4%83t-Frumos_din_lacrim%C4%83.

[20] *Antologie de Literatură Populară*, *Op. cit.*, p. 30;
[21] Lazăr Șăineanu, *Op. cit.*, p. 565.
[22] George Călinescu, *Op.cit.*, p. 5;

THE EROTIC IMAGINARY IN LIVIU REBREANU'S WORK (ADAM ŞI EVA, AMÂNDOI, CIULEANDRA)

Raluca – Nicoleta Uilean (Isciuc)
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: This paper aims to treat the erotic couples and the eros as a theme in the prose of Liviu Rebreanu, in the following novels: Adam şi Eva, Amândoi and Ciuleandra. The accomplishment of this work had as support: the author's work, bibliographic materials, dictionaries and critical opinions. The applications on the chosen texts, will highlight the notion of erotic couple and the connections between the characters. Rebreanu is the perfect builder, the architect capable of encompassing and surprising in his novels, an entire universe, being an unequaled creator of life.

Keywords: novel, prose, literature, interwar literature, erotic couples

Studiul de faţă îşi propune să trateze cuplurile erotice şi erosul, ca temă în proza lui Liviu Rebreanu, cu aplicaţii asupra operelor: *Adam şi Eva, Amândoi* şi *Ciuleandra*. Alegerea temei este datorată interesului pe care l-a stârnit întotdeauna asupra publicului cititor, tema erosului şi, mai ales, tema iubirii absolute, împlinită doar dincolo de orizontul morţii. Acest subiect este întâlnit atât în literatura veche, cât şi în cea contemporană. Basmele au fost cele care ne-au redat, încă din copilărie, împlinirea iubirii, dar, numai după iniţierea personajelor principale, după trecerea obstacolelor. Această lucrare îşi propune să analizeze operele menţionate anterior, vizând cuplurile erotice în plina lor desfăşurare. Realizarea acestui material a avut ca suport, operele de raftul al II-lea ale scriitorului, resurse bibliografice, dicţionare, dar şi studii de specialitate care au tratat în paginile lor această temă. Aplicaţiile pe textele alese, vor evidenţia noţiunea de *cuplu erotic* şi conexiunile dintre personaje.

Adam şi Eva

În *Adam şi Eva*, roman apărut în 1925, configuraţia psihică a personajelor nu este modificată de schimbarea identităţii lor. Sentimentul destinului tragic, încleştat în ideea predestinării, creează aici egalitatea dintre eros şi moarte. Toma Novac pătrunde astfel în intimitatea familiei Poplinski, însă este rănit mortal, retrăind memoria vieţilor anterioare. Abia în cea de-a şaptea viaţă cuplul etern se regăseşte, dar toate cele şapte perechi cunosc suferinţa căutării, începând să existe autentic şi să se desprindă de mediul social. Îşi face apariţia erosul, un fapt provocator de moarte, care solicită acel manifest al sacrificiului. Apare, în fond, ideea femeii predestinate, ce asigură o necurmată căutare, de unde rezultă, că romanul de faţă nu rămâne doar un vis bovaric, romanul este însăşi amăgirea. Putem vorbi despre o utopie tristă, o decepţie cronologică a celor şapte vieţi, care rememorând iubirea, se deplasează în timp şi spaţiu. Prozatorul încearcă aici o nouă structură literară, diferită de cea realistă şi creează prin *Adam şi Eva*, ,,un roman deosebit, o carte a iluziilor eterne”[1].

Rebreanu doreşte prin această scriere o avântare spre teritoriul literaturii metafizice. Începutul romanului fixează locul şi timpul desfăşurării evenimentelor, ne este prezentat sanatoriul, unde în final va fi internat Toma Novac. Sanatoriul reprezintă un spaţiu infernal, pe care îl întâlnim şi în romanul *Ciuleandra*, ca spaţiu al torturii lăuntrice pentru Puiu Faranga. Asemeni personajelor lui Dostoievski, eroii rebrenieni îşi plătesc destinul. Cele şapte

[1] Adrian Dinu Rachieru, *Pe urmele lui Liviu Rebreanu,* Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1986, p. 149

călătorii ale sufletului, sunt însoțite tot de atâtea piedici. Toma Novac reprezintă pentru Ileana, iubirea divină, însă moartea va face în final pereche cu dragostea, aceasta din urmă cerând prea multe jertfe protagoniștilor. Pe parcursul romanului observăm că nu este vorba despre o iubire cu adevărat pură, ci despre șapte povestiri de dragoste realiste, de natură psihologică. Toate aceste ficțiuni pot da însă o notă de monotonie scrierii, prin repetarea lor. Acesta ar fi unul dintre motivele pentru care situăm proza în seria romanelor ,,de al doilea plan"[2].

Toma Novac și Ileana reprezintă piesele unei perechi eterne, care se va realiza de șapte ori, până când, împreună, vor trece în lumea intelectului pur. Rebreanu este un adevărat creator, numele colorate și echilibrul narativ invadează întregul roman. Recunoaștem astfel, un moment prim repetat, cu ,,nume schimbate de șase ori, lipsind cu desăvârșire atmosfera hieratică, feerică"[3].

Seria celor șapte vieți, poate fi asociată cu cele șapte zile în care Dumnezeu a creat lumea. Cei doi îndrăgostiți nu pot forma un tot organic, decât după trăirea suferințelor. Alături de *Ion* și *Pădurea spânzuraților* și în *Adam și Eva*, „drama iubirii se evidențiază ca o nouă temă fundamentală a operei lui Rebreanu, situată alături de aceea a pământului și a conștiinței naționale"[4]. Eros și Thanatos sunt cei doi zei care guvernează destinele eroilor. Cele șapte povestiri dezvăluie adevărata pasiune a scriitorului pentru structurile geometrice și împătimirea acestuia pentru arhitectura armonioasă a scrierilor. ,,Cu *Adam și Eva*, Rebreanu atacă o nouă coardă a personalității lui de romancier"[5], experimentând un stil adecvat basmului. Pentru unii critici, această operă nu reprezintă în totalitate un roman, ci, are mai degrabă, o ,,acțiune de nuvelă, proiectată de șapte ori pe șapte decoruri deosebite"[6].

Asistăm la o involuție a personajelor, ființele sunt prezentate inițial ca fiind echilibrate, iubitoare de adevăr și dreptate, iar în final, sunt cuprinse de o furie oarbă, trăindu-și astfel propria dramă. *Adam și Eva*, acest roman pe care-l trădează chiar și titlul, cere ,,o iubire unică, ideală, imposibil de realizat de-a lungul unei singure existențe umane, fiind necesare nu mai puțin de șapte vieți terestre pentru a alcătui o viață adevărată"[7].

Amândoi

Amândoi, ultimul roman pe care ni l-a dăruit Rebreanu, nu trebuie considerat un testament literar, ci trebuie văzut ca un încheietor de pluton, un purtător al însemnelor pozitive și negative. Romanul acesta, cu puternice accente polițiste, zugrăvește portretul burgheziei provinciale românești și ,,relatează istoria unei servitoare criminale"[8]. Apariția unei astfel de scrieri, surprinde în cazul unui prozator considerat un rapsod al satului românesc și al pământului, tendința de înnoire a registrului tematic și narativ. Personajul care interesează este, desigur, Solomia. Pe numele adevărat, Ionescu Solomia, fata fusese luată de către Vasilica Dăniloiu, la vârsta de cincisprezece ani, nu ca o servitoare, ci ca un copil al ei. Ochii mari, albaștri ai fetei, cu luciri aproape violete, îi păstrau expresia blândă, catifelată și invăluitoare. Întreaga făptură a tinerei era plăpândă, încât nimeni n-ar fi spus că e fată de la țară. Solomia cea mlădioasă, puțin palidă și cu buzele mereu umede, avea și o latură melancolică, care îi descoperea partea învolburată și tristă a sufletului.

[2] Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 150
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Ediție facsimil, Editura Semne, București, 2003, p. 652
[4] Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976, pp. 109-110
[5] Biblioteca critică, *Liviu Rebreanu*, Antologie, prefață și aparat critic de Paul Dugneanu, Editura Eminescu, București, 1987, p. 123
[6] *Ibidem*, pp. 119-120
[7] Al. Săndulescu, *Op. cit.*, p. 118
[8] Lucian Raicu, *Op. cit.*, p. 284

Pentru Vladimir Streinu, această proză nu îndeplinește caracteristicile unui roman polițist, deoarece, aici ,,lipsește fantasticitatea, condiție literară nedezlipită de misterul care umple astfel de lucrări”[9]. Fiind sau nu un roman de factură polițistă sau un roman detectiv, această scriere ,,susține un altfel de interes narativ decât cele anterioare”[10].

Portretul protagonistei în care se împletește atât de frumos stilul balzacian cu cel dostoievskian, redă imaginea unui criminal, care posedă, într-un mod neobișnuit, duioșie și bunătate. De o frumusețe robustă și decisă în tot ceea ce face, tânăra fată își conduce viața după legi rudimentare și nescrise. La optsprezece ani se îndrăgostește de Lixandru, care ajunge bolnav de plămâni.

Frământările interioare și senzualismul primitiv al Solomiei, pun stăpânire pe sufletul său. Fata își duce soțul în satul natal, dar nici aerul curat și nici liniștea nu-l lecuiesc pe Lixandru. Boala se agravează, iar eforturile de salvare sunt zadarnice. Pentru plata tratării lui, fata se prezintă în casa familiei Dăniloiu. Solomia îi propune cămătăresei să-i cumpere o piesă de aur din salbă. Aceasta însă refuză, iar tânăra își pierde cumpătul, instinctul său primitiv merge prea departe cu amenințarea, care se transformă în cele din urmă în execuție. Cei doi soți sunt găsiți morți în propria casă, strangulați cu o sârmă, de o mână criminală, enigmatică, care nu atinge bunurile materiale și banii. Odioasa crimă este ascunsă multe zile, Solomia trăind cu impresia că săvârșise dublul asasinat, din dorința de a-l salva pe Lixandru.

Cu toate sacrificiile fetei, Lixandru se stinge, scena morții fiind una antologică, amintind de *Ion* și *Răscoala*, reprezentând conflictul limită al romanului. Solomia află că Ciufu, servitorul preotului, este amenințat cu ocna, învinuit de cele două crime. Fata înțelege astfel, că fapta sa poate provoca în continuare alte victime, iar în cele din urmă se predă. Solomia ajunge în final să creadă că Lixandru a murit drept pedeapsă, pentru că ea a încercat să-l salveze, curmând viața altor două persoane. În opinia lui I. Negoițescu, ,,naturalismul românesc n-a produs pagini mai fioros angelice ca, puținele, în care Solomia își mărturisește misterele inconștientului”[11]. Prozatorul își transformă astfel eroina, din întruchiparea blândeții, într-un monstru. Personajele feminine rebreniene, sunt remarcabile indiferent de poziția lor în societate, asemănându-se între ele, prin farmec și construind un ideal statornic de feminitate în opera prozatorului.

Solomia, țăranca din Valea Ursului, devine astfel, prin feminitatea rară pe care o întruchipează, copia Floricăi din *Ion*, ajunsă servitoare la oraș. Crima fetei este una motivată, reprezentând încercarea disperată de salvare a iubitului, un oarecare Lixandru, bolnav pe moarte.

Rebreanu ilustrează din nou iubirea ca alternativă, ca fatalitate, *Amândoi* fiind o răbufnire a glasului iubirii. Și în acest caz, conflictul de iubire ,,conduce, conform unei scheme rebreniene deja cunoscută, la dezastru”[12].

Ciuleandra

Ciuleandra debutează șocant, violent, punându-ne în fața unui tragic deznodământ. Puiu Faranga, fiul răsfățat al fostului ministru de justiție, în vârstă de treizeci și unu de ani, își sugrumă soția într-un moment în care nimeni nu ar putea justifica o asemenea agresiune.

Jumătatea cupului etern este întruchipată de Mădălina Crainicu, ,,o fecioară peste fire de frumoasă, o domniță rustică”[13] găsită la horă, dansând Ciuleandra. Cei doi ajung să dansese împreună, cuprinși de după mijloc, formând astfel un corp mlădios care tresălta la fiecare

[9] Biblioteca critică, *Op. cit.*, p. 203
[10] Vladimir Streinu, *Pagini de critică*, ediția a II-a, Editura Academiei Române, București, 2007, pp. 196-207
[11] I. Negoițescu, *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 263
[12] Adrian Dinu Rachieru, *Liviu Rebreanu – Utopia erotică*, Editura Augusta, Timișoara, 1997, p. 68
[13] Biblioteca critică, *Op. cit.*, pp. 132-133

poruncă a lăutarilor. Madeleine Faranga născută Mădălina Crainicu era fiica unor țărani din Argeș, desprinsă parcă dintr-un tablou de Grigorescu. Taina romanului este reprezentată de uciderea tinerei soții, iar identitatea personajului feminin reprezintă cheia cărții, fiind nevoiți să străbatem paginile prozei, conduși de această moartă angelică. Mica prințesă din Vărzari, este pregătită de căsătoria cu Puiu Faranga, prin frecventarea școlilor elvețiene, franceze și englezești, devenind astfel, Madeleine Faranga ,,femeia de o distincție desăvârșită”[14], ce pierde ,,vitalitatea orgiastică a Mădălinei”[15].

Prozatorul urmărește obsesia sufletească a lui Puiu Faranga, pe care tatăl său l-a însurat cu o făptură de la țară (pentru înviorarea sângelui boieresc) pe care, în ciuda frumuseții sale, ajunge să o ucidă.

În *Ciuleandra*, descoperim un Rebreanu modern, care problematizează o criză psihologică devastatoare, romanul deschizând canalele subconștientului confruntat cu o problemă filosofică a existenței. Modernitatea rezultă și din prefigurarea freneziei erotice, prin dans. Ciuleandra devine în acest roman dansul dionisiac, în care se stârnește pasiunea, acaparând totul într-un vârtej amețitor.

Romanul ilustrează puternica antonimie dintre înger și demon. Mădălina, blândă și melancolică, reprezintă îngerul căruia nu-i lipsesc decât aripile, iar Puiu Faranga, aristocratul cu o educație aleasă, se încadrează cu ușurință în tipologia demonicului, fiind un suflet întunecat și încărcat de patimi. Uciderea Mădălinei reprezintă un act monstruos al încercării eroului de a înăbuși întunecata sexualitate și de a se satisface printr-o îmbrățișare totală. Apare vechea obsesie rebreniană a morții violente prin sugrumare. Puiu își sugrumă iubita, într-un decor intim, plin de imagini obsedante, frecvente în scrierile prozatorului de față.

Ciuleandra este un roman analitic orășenesc, ce evită înfățișarea indivizilor și ,,se refugiază în monografia unei pasiuni, a unei porniri, adică în romanul psihologic”[16]. Această scenă a strangulării Mădălinei, ne dezvăluie în acest roman, pornirea erotică prin care partenerul este desființat în furiile posesiunii.

După analiza celor trei opere, am ajuns la concluzia că acestea au multe elemente comune, că toate au ca punct de plecare iubirea împlinită numai dincolo de moarte. Pentru eroii rebrenieni, nu există salvare, sunt oameni măcinaţi de întrebări şi de incertitudini, care simt permanent o stare de neliniște şi de nesiguranţă. Personajele studiate, sunt eroi excepţionali în momentele excepţionale ale vieţii lor, fiind plasați la cumpăna destinului. De fiecare dată împlinirea se realizează într-o altă lume, o lume paralelă, în care trebuie să ajungă prin moarte, prin sacrificiu şi renunţare la liniştea sufletească.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Editura Junimea, Iași, 1985

Rebreanu, Liviu, *Amândoi*, Editura Litera Internațional, București, 2012

Rebreanu, Liviu, *Ciuleandra*, Editura Eminescu, București, 1985

Bibliografia critică

Biblioteca critică, *Liviu Rebreanu*, Antologie, prefață și aparat critic de Paul Dugneanu, Editura Eminescu, București, 1987

Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ediție facsimil, Editura Semne, București, 2003

[14] *Ibidem*, p. 146

[15] Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, Vol. I, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 164

[16] G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 651

Negoițescu, I., *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Pop, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007

Rachieru, Adrian Dinu, *Liviu Rebreanu – Utopia erotică*, Editura Augusta, Timișoara, 1997

Rachieru, Adrian Dinu, *Pe urmele lui Liviu Rebreanu*, Editura Sport-Turism, București, 1986

Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru Literatură, București, 1967

Rădulescu, D. St., *Dicționarul personajelor din opera lui Liviu Rebreanu*, Ediția a II-a, Editura Ramida, București, 1995

Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976

Streinu, Vladimir, *Pagini de critică*, ediția a II-a, Editura Academiei Române, București, 2007

I. NEGOIŢESCU, "KNOWINGLY THE CAUSE". ABOUT POLITICS AND LITERARY CENSORSHIP

Alexandrina Cocan
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: The general censorship instituted after World War II by King Mihai I is carried on from the stalinist principles perspective by the communist party later in power.
The wrecking of the bookstores is followed by the "burning" of the authors or journalists who are investigated or banned. I. Negoițescu's "enemy" of the proletarian state, is banned to publish, being gradually removed out of the literary press. Therefore, following some systematic abuse from the communist party he choses the exile.
"Knowingly the cause" is a volume which gathers texts appeared primarily in the foreign press. These texts evoke Negoițescu's literary and political experience achieved during a period when the intellectuals were replaced by obscur communist sympathizers. The texts reveals all the aspects of the Ceaușescu's censorship just like the author experienced them during the period before and after the exile, in addition provides an image of the destructive politics of those years.

Keywords: I. Negoițescu, censorship, communism, exile, forbidden

Libertatea civilă câștigată cu greu în cel de-al doilea Război Mondial va fi umbrită de îngrădirea multor drepturi în anii ce vor urma. Un moment care anunța o epocă mult mai neagră a României este marcat de decretul din 1945 al Regelui Mihai I care, conform Convenției de Armistițiu, prevedea retragerea cărților și a altor tipărituri care promovau idei legionare, fasciste, hitleriste, șoviniste, rasiste dăunătoare relației cu Națiunile Unite. Decretul este considerat prima încercare de control și verificare a cărților și a tuturor publicațiilor. Instituția însărcinată cu epurarea a fost Ministerul Propagandei, devenit ulterior Serviciul Aplicării Armistițiului, și Serviciul Defascizării.

Începuturile cenzurii au stat sub semnul haoticului, listele care conțineau titlurile cărților ce trebuiau retrase și distruse nu au fost respectate în totalitate, astfel au fost nimicite și cărți care nu erau interzise. Odată cu instaurarea comunismului termenul de cenzură este înlocuit cu sintagma *controlul cărții* deoarece doctrina nou instalată nu recunoște existența termenului. Cu toate că cenzura a fost promovată în regimurile totalitariste, ea nu este specifică lor și este important ca receptarea ei să fie făcută din perspectiva mai multor aspecte ale vieții. Pretextele cenzurii erau multiple, putând fi clasificate în: politice, religioase, sexuale și sociale. Cenzura politică era caracterizată de oprimarea partidelor și de instaurarea unui partid unic, suprem care să conducă printr-o doctrină strictă. Regimurile totalitariste au marșat pe împiedicarea exprimării religioase, devenită de multe ori interzisă. Procesul de uniformizare al maselor a continuat cu cenzura socială, astfel toate punctele de diferențiere

socială (limbaj, rasism, droguri, menţionarea unor clase sociale aparte) sunt considerate dăunătoare. Cenzura orientării sexuale, denumită şi interdicţia *morală*, este cel mai des folosită pentru incriminarea persoanelor incomode partidului. Articolul 200 care incrimina minorităţile sexuale a fost considerat în perioada comunistă o formă de justificare a torturii multor duşmani declaraţi ai poporului.

Luate fiind în considerare toate ramificaţiile de cenzură şi control din perioada comunistă, scriitorii trebuiau să aibă în vedere autocenzura. Fiecare autor cunoscător al fundamentelor statului proletar românesc avea datoria de a se cenzura pe baza informaţiilor oferite de cenzorii legitimi ai partidului. Autocenzura nu este doar un cuvânt măreţ menit să ascundă în meandrele ei impostura, ci reprezintă modalitatea prin care au supravieţuit mulţi scriitori şi publicişti ai perioadei comuniste.

Justificarea ocupaţiei multor activişti de partid este motivată prin apartenenţa lor la diferite instituţii înfiinţate pentru asigurarea cenzurii sau a controlului cărţii. Printre aceste comisii se numără: Direcţia Generală a Presei şi a Tipăriturilor, Comisia Aliată de Control, Ministerul Propagandei etc. DGPT era axată pe autorizarea şi controlul cărţilor, membrii acestei instituţii erau de obicei fără pregătire aspect ce a dus la o epurare defectuoasă, urmată, apoi, de o încercare de recupare a cărţilor. Deţinătorii de biblioteci private au fost de multe ori persecutaţi, cărţile lor au fost distruse din grandomanie, ori salvate şi păstrate de mai marii membri ai partidului comunist.

Intelectualii trăiesc experienţe terifiante care îi împiedică să îşi exprime liber ideile şi să colaboreze cu publicaţii sau radiouri străine ca: Europa Liberă, Vocea Americii, Deutche Welle şi BBC. Marius Oprea observă în lucrarea „Banalitatea răului. O istorie a Securităţii în documente" că conform programului de contracarare şi neutralizare a activităţii ostile desfăşurate de posturile de radio străine, Europa Liberă este unul dintre cele mai iritante pentru că: „îşi arogă, tot mai frecvent în ultima perioadă, false prerogative în direcţia aşa-zisei informări obiective a opiniei publice, cu privire la România. Sub acest pretext, organizează acţiuni de diversiune politică, de amestec în treburile interne şi lansează zvonuri de natură de a crea stări de panică şi nemultumire."[1] Pericolul pe care îl reprezenta acest post de radio prin propaganda promovată, îi determină pe securişti să ia o serie de măsuri de reducere a pericolului. Obiectivele în jurul cărora sunt dezvoltate măsurile susţin: limitarea scurgerii de informaţii spre posturi de radio străine, împiedicarea ideilor al căror scop este denigrarea

[1] Marius, Oprea, *Banalitatea răului. O istorie a Securităţii în documente, 1949-1989*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 449.

socialismului românesc, compromiterea angajaților români ai postului Europa Liberă, dejucarea activităților antisocialiste.[2]

În cultura românească nu puțini au fost cei care făcea parte, pe ascuns, din mișcarea anticomunistă, însă puțini au fost și cei care au jucat un rol important. I. Negoițescu devine treptat unul dintre cei mai agresați critici ai vremii respective. „Scânteia" și „Gazeta literară" sunt ziare de propagandă comunistă, în primul este publicat un articol în care îl acuză de estetism și de compromiterea regulilor de funcționare ale unei literaturii socialiste. Între anii 1961-1964, criticul este încarcerat la Jilava datorită publicării „Antologiei de poezie română" care conținea numele unor poeți interziși. Constrâns de situația precară în care se afla, Negoițescu acceptă să devină *informatorul* Securității, așadar după eliberarea din 1964, el semnează note informative despre: Cornel Regman, Vintilă Ivănceanu, Eta Boeriu, Virgil Nemoianu, Eugen Barbu, Ovidiu Cotruș, Dumitru Țepeneag și alții. Securitatea nu este totuși mulțumită, iar „activitatea lui este apreciată ca «mediocră, dovedind delăsare, nepunctual la întâlniri,folosind motivații penibile pentru amânarea întâlnirilor.»"[3]

Cu toate că, începutul anilor '60 este un moment în care intelectualii simt briza unui val de libertate și încearcă să parcurgă un drum de reîntoarcere spre literatura și critica neatinsă de ideile socialismului, mulți vor opta pentru dezvoltarea temelor promovate la congresele partidului. Cenzura nu va fi abolită, doar că cenzorii nu vor mai interzice tipărirea atâtor manuscrise și vor fi încurajați „să nu mai facă intervenții nejustificate, aceste practici contravenind deja «politicii partidului și guvernului», șicanarea de până atunci, altfel rostind, urmând nici mai mult nici mai puțin decât să îngreuneze aderarea creatorului la obiectivele partidului de creare a unei conștiințe și a unui alt om."[4] Politica partidului este în acest moment o mascaradă orchestrată de mai mari conducători cu scopul de a atrage cât mai mulți intelectuali înspre ideologia totalitaristă. Totuși, libertatea de exprimare în domeniul cultural este urmată de un nou val de epurare. Începând cu anul 1969, scriitori sunt tot mai puternic hărțuiți să promoveze principiile ideologiei comuniste și să ajute la formarea conștinței socialiste a poporului. Puțini dintre scriitori și publiciști se supun, astfel se ia hotărârea supravegherii redacțiilor care se văd constrânse „să trimită toate materialele, oricât de mici în conținut și formă, fiind supuse unui suspans continuu de amânări și renunțări, linia ideologică acționând ca o veritabilă «sabie a lui Damocles»."[5] Politica oficială prevede îndepărtarea

[2] Cf. *Ibidem.*
[3] Crina Bud, *Ion Negoițescu:„Simt că mi s-a rupt viața în două..."* în *Destine individuale și colective în comunism*, volum coordonat de Cosmin Budeancă, Florentin Olteanu, Editura Polirom, Iași, 2013, pp. 173-174.
[4] Marin Radu Mocanu, *Cenzura Comunistă (Documente)*, Editura Albatros, București, 2001, p. 49.
[5] *Ibidem*, p. 75.

tuturor textelor semnate de scriitori români din țară sau exilați care nu erau conforme principiilor statului proletar. Bibliotecile și librăriile, chiar și cele particulare, sunt trecute prin filtrul cenzorilor, lucrările, în special, cele interbelice și ostile sunt înlăturate și arse.

Sfârșitul anilor '60 și anii '70 sunt deosebit de grei pentru I. Negoițescu care este luat în colimator de Ion Dodu Bălan, unul dintre cei mai fervenți atacatori ai criticii între granițele căreia nu a reușit să intre. În revista „Argeș", acesta este blamat de Negoițescu, drept urmare criticului îi este refuzată publicarea volumului „Lampa lui Aladin". Acesta pierde și posibilitatea de a publica în viitor volumul de "Istorie a literaturii române", din care unele capitole au apărut în aceeași revistă. Se poate remarca că în decursul acestor ani scriitorii, criticii, artiștii și alți oameni de cultură se scaldă într-o incapacitate de creație rezultată din ideologia de partid. În ceea ce îl privește pe Negoițescu, se poate spune că: „Este astfel împiedecat să se manifeste cum ar trebui unul dintre cei mai interesanți critici de azi, unul dintre puținii care izbutesc să aducă trecutul la temperatura sensibilității umane."[6]

Conflictele iscate de-a lungul anilor de glorie socialistă au determinat o amplă plecare în exil a multor oameni de cultură din România, aceasta fiind rezultatul faptului că: "partidul tocmai asta dorea, izolarea scriitorilor, decuplarea lor de corpul social, înăbușirea eventualelor lor proteste ce ar fi avut un ecou amplu."[7] Bineînțeles, modelul de tortură aplicat și în cazul lui Negoițescu îl va impulsiona să aleagă exilul. Anii petrecuți departe de țară nu provoacă o scădere a interesului acestuia față de situația țării, în general, sau a scriitorilor, în particular, ci vor culmina cu o serie de interviuri și articole despre problemele cu care se confruntă România. Toate textele cu caracter politic și interviurile despre cenzură și soarta intelectualilor sunt adunate în volumul „În cunoștință de cauză" publicat în 1990, după revoluție democratică din România. Interviurile sunt dialoguri între Negoițescu și Aneli Ute Gabanyi, Emil Hurezeanu, Thérese Obrecht, Ion Solacolu și au fost difuzate prin intermediul unor radiouri ca Europa Liberă sau ziare ca „Journal de Genéve". Caracterul textelor – politic- este anunțat de autor încă de la început, ideile vehiculate de acesta sunt de un realism frapant pentru că criticul dezinteresat de factorul politic are neșansa de a trăi forma cea mai dură de asuprire urmată de un exil (auto)impus. Titlul, „În cunoștință de cauză", validează puterea cu care se simte îndreptățit Negoițescu să informeze predecesorilor despre impostura cu care a trebuit să lupte pentru a se face auzit în deceniile nefaste ale degradării societății românești. La fel de justificată pare și incriminarea adusă consternării în care se zbate poporul, inclusiv

[6] Monica, Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960 – 2000*, Ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, București, 2014, p. 77.
[7] Gheorghe Grigurcu, *E. Lovinescu între continuatori și uzurpatori*, postfață de Monica Lovinescu, Editura „Jurnalul Literar", Bucureşti, 1997, p. 109.

intelectualii. Negoițescu realizează portretul unei imposturi pentru că cunoaște multe din pârghiile ce au animat evenimentele acelor ani.

Volumul de texte politice se deschide cu „Manifestul Cercului Literar de la Sibiu", infama scrisoare care a agitat spiritele din cultura românească în anii '40. După o perioadă de câteva decenii, textul încă prezintă interes fiind considerat de Negoițescu „un înflăcărat manifest pentru a protesta împotriva fascismului în literatură."[8] Numiți în presa acelor zile „Rezistența de la Sibiu", ei aveau un crez de distanțare față de politică, dar, în același timp, de rămânere în sfera acesteia prin literatura care se împotrivea „cu mijloacele sale, fascismului, în același mod în care onirismul literar al anilor șaizeci se va opune comunismului."[9]

După perioada sibiană și după instaurarea cenzurii staliniste, Negoițescu observă cum politica deficitară a regimului comunist duce țara spre declin, sunt promovate nonvalorile și haosul stăpânește societatea timorată de agresivitatea unor promisiuni de ridicare din sărăcie și din întuneric. Criticul crează peisajul unei lumi în care mediocritatea supusă este răsplătită prin așezarea în fotoliile calde ale (in)capabilității. Sentimentul național, despre care crede că a crescut în momentul ocupării de către sovietici, scade după instaurarea comunismului, când se marșează pe promovarea unui sentiment național „automatizat, banalizat, degradat dintr-o calitate nobilă într-o calitate monstruoasă (...). Românii au simțit dintr-odată că se sufocă sub avalanșa de naționalism impus."[10] Sufocat de naționalismul impus, Negoițescu consideră că extremismul sentimentului produce „o autarhie culturală pauperizantă."[11]

Sub auspiciile comunismului, românii sunt considerați sclavi, criticul își reconsideră viața din punctul de vedere al restricțiilor fixate de regim. Totuși, lui Ceaușescu îi este frică de poporul nemulțumit care cere o încetare a represaliilor și liberalizarea tuturor domeniilor. Cea din urmă doleanță este văzută de Negoițescu ca o imposibilitate datorită incapacității lui Ceaușescu de a fi un conducător veritabil. Portretizând dictatorul, criticul observă că nimic nu este mai terifiant decât „un conducător lipsit de duh charismatic: prin manifestările lui prea des ridicole și primitive, el apare populației ca întruchiparea colosală și de necrezut a tot ceea ce inteligența și humorul românesc s-au străduit întotdeauna să expulzeze din realitatea prin caricatură, prin deriziune. El dezvoltă, în mod inimaginabil și înspăimântător, un grotesc *mysterium tremendum*."[12] Pentru Negoițescu, Ceaușescu este un anti-model, o marionetă a unor principii ideologice profund greșite prin care se simte îndreptățit să conducă o țară aflată

[8] Ion Negoițescu, *În cunoștință de cauză, texte politice*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 41.
[9] *Ibidem*, p. 42.
[10] *Ibidem*, pp. 22-23.
[11] *Ibidem*, p. 23.
[12] *Ibidem*, p. 27.

în pragul unui război social. Privirea de ansamblu a criticului surprinde politica de ațâțare a spiritului etnic în Ardeal, așadar românii, populație majoritară, încep să se simtă agasați de etnicii maghiari care cred că sunt persecutați și neîndreptățiți. Justificarea celor descrise poate fi destul de simplă dacă ne gândim că Ceaușescu încerca să controleze izbucnirea unor revolte sau o exacerbare a nemulțumirilor maghiarilor. Controlul etnic nu este singura surpriza pregătită de guvernarea ceaușistă, sub umbra unei false liberalizări și cu promisiuni reale de abolire a cenzurii, va fi pus în practică un nou val de epurare și de hărțuire a intelectualilor. Sub forma unei mărturisiri pline de tragism și caracter premonitor, Negoițescu nu ezită să afirme că: „teroarea, în România, n-a cunoscut niciodată formele îngrozitoare de azi."[13]

Opresiunea politicului asupra intelectualității va deveni de nesuportat pentru mulți dintre ei, deși situația politică inițială nu era de mare interes în rândurile scriitorilor. Aceștia, chiar și Negoițescu, mizau pe independența celor două domenii și pe faptul că neexistând un amestec între cele două, atunci nu ar exista motive de dispută și conflict. Pentru critic și colegii lui de breazlă problemele ivite în România li se păreau secundare față de cele trăite de ei, căci: „Istoria putea să treacă alături de noi, deasupra noastră, căci noi scriitori ne consideram legați numai de literatura ce o practicam și de condițiile practicării ei, astfel că se cuvenea să ne restrângem la interesele breslei din care făceam parte: cenzură, hârtie, pașaport, economia fondului literar, birocrația anti-culturală."[14]

În textele cu caracter politic în care dezbate starea literaturii din anii de opresiune comunistă, Negoițescu se simte rușinat de tăcerea scriitorilor în raport cu evenimentele vremii. Liniștea aceasta este ca o acceptare a situației, a distrugerii unei culturi care suferă și mai mult din cauza unor scriitori ca: Geo Bogza, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu și alții, care sunt subjugați de un fanatism ideologic „care le închidea ochii, le încleștează gura și le amorțește mâna ce ține condeiul."[15] Detalierea simptomelor manifestate de scriitorii care devin membri de partid sunt o acceptare a propriei situații, dar în aceeași măsură o condamnare a altor scriitori pe care îi vor turna securității. De asemenea, literatura acestora va fi într-adevăr caracterizată de o amorțire a idealurilor literare, textele lor fiind unelte ale terifiantului comunism care le va amorți unora și sufletul. Soiul acesta de prigonitor al adevăratei literaturi devine o unealtă folosită de tartorii unui popor învins.

Sfârșitul deceniului șapte este caracterizat de teroarea înmiită exercitată de comuniști asupra poporului, însă centrată oarecum asupra literaturii și a altor domenii conexe. Scriitori

[13] *Ibidem*, p. 49.
[14] *Ibidem*, p. 29.
[15] *Ibidem*, p. 34.

ca: Mircea Dinescu, Eugen Todoran sau însuși criticul sunt tratați cu o ură fățisă, sunt urmăriți, verficați, anchetați brutal fizic și psihic pentru ca apoi să fie interzișsi și ironizați în presa partidului. Negoițescu, în 1977, afirmă că era mereu urmărit de agenții securității, cunoscuții lui erau mereu chestionați, iar convorbirile sale erau ascultate sau întrerupte. Cenzura nu funcționa doar la nivelul literar sau publicistic, ci se urmărea și o cenzură prin controlul vieții private a criticului. Dacă acesta nu putea comunica cu exilații, presa străină avea șanse infime să dezbată incapacitatea conducerii comuniste și să zguduie imaginea externă al lui Ceaușescu. Întronarea tăcerii individuale și colective, plus restrângerea spațiului de manifestare a informației crea o bulă protectoare împotriva dușmanilor externi ai țării, care ajutați de cei interni doreau destabilizarea succesului obținut de comunism. Unul dintre dușmanii situației politice, constată Negoițescu, este Paul Goma care dă startul unei mișcări pentru drepturilor românilor. Mișcarea Goma, așa cum este numită, are un caracter strict politic, iar patronul ei spiritual este, după cum observă Negoițescu, excepția dintre scriitorii lipsiți de conștință critică pentru că: „statutul lui comportă, în mod excepțional, și o conștință civică excepțională”[16], așadar și el a acționat în conștință de cauză, știind că va deveni un infam acuzator al dictaturii ceaușiste. Este cel care a avut curajul să trimită scrisoarea de solidarizare cu *Charta 77*, model de acțiune preluat mai apoi de Negoițescu.

Scrisoarea către Paul Goma, text după cum recunoaște criticul, a fost scris într-o singură noapte și este marcat de subiectivism, deoarece conține informații trecute prin sufletul unui „scriitor care încerca să scape de cătușele umilinței.”[17] Întâmplările provocate de Goma îl determină pe Negoițescu să recunoască că acestea au făcut „să se trezească acut în mine dorința de a rupe lanțurile umilinței la care, ca scriitor, regimul comunist mă supunea.”[18] Mișcarea era susținută tacit de mulți dintre oamenii de cultură, dar puțini și-au arătat cu adevărat sprijinul. Soția lui Goma este cea care va asigura difuzarea scrisorii la postul de radio Europa Liberă, motiv ce a dus la un nou val de agresiuni asupra semnatarului.

Textul scrisorii începe cu un elogiu la adresa lui Goma care este considerat de către Negoițescu un luptător pentru dreptatea socială, un facilitator al emigrării multor români oropsiți de comuniști. „Pașaportul Goma”[19] devine în ochii criticului un fenomen, o înfăptuire a imposibilului deoarece demersurile sale la Uniunea Scriitorilor sau a Consiliul Culturii de obținere a unui pașaport au rămas fără rezultat. Negoițescu realizează la început o panoramă a literaturii prin raportare la evenimentele politice, care impun culturii românești un program de

[16] *Ibidem*, p. 30.
[17] *Ibidem*, p. 31.
[18] *Ibidem*, p. 30.
[19] *Ibidem*, p. 13.

înstrăinare față de valorile naționale și europene. Din nou este adus în atenția cititorului statutul incert al literaturii românești care renaște după 1964 din cenușa cenzurii staliniste pentru ca apoi să fie înăbușită și mai violent datorită nesupunerii literaților. În epistolă, Negoițescu semnalează simptome ale unui destin nedrept, printre acestea menționează înăbușirea onirismului, interzicerea publicării unor cărți semnate de Goma, înăsprirea cenzurii estetice urmată de cea a scriitorilor pașoptiști. Cenzura estetică repercursionează și asupra sa, a criticului, volumul „Lampa lui Aladin" îi este retras determinând, în 1974, o încercare de sinucidere. Temându-se probabil de o evocare a gestului sinucigaș în presa străină, Negoițescu afirmă că i se permite publicarea a două volume de studii critice: „Engrame", în 1975 și „Analize și sinteze", în 1976. Însă remarcând situația precară a poeziei acelor ani și pseudopatriotismul festiv și gratuit manifestat de scriitori impostori ai partidului, a realizat că istoria țării, literatura și memoria celor ce s-au sacrificat pentru România devine treptat doar o poveste sordidă. Patriotismul promovat, după Negoițescu, nu se manifestă în forma lui autentică, ci este o variantă acceptată în literatură cu scopul de a exacerba manifestările politice.

Limba română este pentru scriitori instrumentul prin care se exprimă și față de a cărei înstrăinare aceștia nu pot fi nepăsători. În scrisoarea adresată lui Goma, Negoițescu observă tipologia discursului prezent în ziarele și revistele vremii, un discurs „în care gargariseala și ipocrizia înlocuiesc cuvântul drept, singur creator de literatură, chiar instrumentul prim al literaturii, vorbirea obișnuită, comunicarea directă au fost împobite până la sufocare cu atributele stilului retoric: simple știri din ziare, de la radio și televiziune, ne sunt servite în stil de discurs sărbătoresc."[20] Uzura cuvântului este unul dintre factorii care provoacă declinul literaturii considerată de critic instrument „prin care se exprimă sufletul nației."[21] De asemenea, cuvintele și literatura fără simțăminte artistice provoacă o involuție a culturii, implicit o stare de neliniște a scriitorilor ce nu pot fi nepăsători la izolarea și înstrăinarea limbii române față de puterea ei creatoare.

Negoițescu nu evită elogierea elitelor care au orientat literatura secolului al XIX-lea și al XX-lea spre momente de glorie și recunoștere a adevăratelor valori promovate prin intermediul culturii românești. Titu Maiorescu, E. Lovinescu și G. Călinescu sunt indubitabil considerați puncte de sprijin ale criticii, literaturii și culturii românești contestată vehement în zilele proletariatului. Înlăturarea elementelor de stabilitate și masacrarea operelor marilor clasici reflectă un joc cauză-efect al cărui rezultat este dispariția: vieții din interiorul operei, al

[20] *Ibidem*, p. 16.
[21] *Ibidem.*

creației, al autenticității, al ideilor înnoitoare etc. Acesta duce la compararea literaturii române cu „un conglomerat de monumente și pietre funerare, deci un vast cimitir. Și încă un cimitir cu monumente mutilate (...) statui cu singura viață îngăduită: plânsul?”[22]

Cenzura și exilul sunt elemente centrale ale scrisorii adresate lui Goma, ultimul fiind reevaluat din perspectiva locului unde se află scriitorii. Negoițescu recunoaște atât meritele scriitorilor și oamenilor de cultură exilați în afara granitelor țării, cât și pe cele ale celor rămași care înfruntă procesul de descurajare și intimidare care culminează cu refuzul concret al editurilor aflate sub monopol de stat de a le tipări manuscrisele. Imposibilitatea românilor de a avea acces la scrierile lui Mircea Eliade, Emil Cioran sau alți exilați, provoacă revolta adevăraților intelectuali ce va culmina cu momente de brutalitate și excludere din cercurile literare ale vremii.

Scrisoare se încheie cu un semnal de alarmă, criticul observând că în acea perioadă nu se promova spiritul creator, ci o cârmuire a culturii înspre folosul creșterii puterii comuniste și exacerbarea imaginii conducătorului suprem. În Paul Goma, Negoițescu a văzut un punct de cotitură al situației cultural-politice a acelor zile, un *membru* respins al partidului și al autorităților care nu au fost deschise dialogului despre situația culturii, și un model de curaj și onestitate.

Textele din volumul „În cunoștință de cauză” sunt rezultatul unei viziuni clare asupra problemelor României aflată în negura unei înfiorătoare și violente conduceri. I. Negoițescu a reușit, probabil, ajutat de spiritul critic, să semnaleze probleme politice și culturale deosebit de nimicitoare pentru viitorul culturii românești, dar acesta agresat în continuare de torționarii comuniști „și-a dat ultima suflare între străini, cu trupul robit până la finele surghiunului, dar cu spiritul cu atât mai liber și mai apropiat de patrie.”[23]

[22] *Ibidem*, p. 17.
[23] Gheorghe Grigurcu, *op. cit.* p. 111.

Bibliografie

Bibliografia operei

NEGOIȚESCU, ION, *În cunoștință de cauză*, texte politice, Editura Dacia, Cluj, 1990

Bibliografia critică

BUDEANCĂ, COSMIN, OLTEANU FLORENTINA (coord.), *Destine individuale și colective în comunism*, Editura Polirom, Iași, 2013

CERNAT, PAUL, MANOLESCU, ION, MITCHIEVICI, ANGELO, STANOMIR, IOAN, *Explorări în comunismul românesc*, volumul I, Editura Polirom, Iași, 2004

COROBCA, LILIANA, *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România*, Editura Cartea Românească, București, 2014

GRIGURCU, GHEORGHE, *E. Lovinescu între continuatori și uzurpatori*, postfață de Monica Lovinescu, Editura „Jurnalul Literar", București, 1997

LOVINESCU, MONICA, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960 – 2000*, Ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, București, 2014

LOVINESCU, MONICA, *Seismografe / Unde scurte II*, Editura Humanitas, București, 1993

MOCANU, RADU MARIN, *Cenzura comunistă. Documente*, Editura Albatros, București, 2001

OPREA, MARIUS, *Banalitatea răului. O istorie a Securității în documente, 1949-1989*, Editura Polirom, Iași, 2002

THE ROLE OF MASK IN THE MEDIEVAL THEATRE

Anuța Batin
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: In this paper I tried to emphasize that, during the historical evolution, the senses of the mask are transformed, and the concept of mask, in itself, manages to communicate more and more even in the absence of the physical object called mask. Used in Ancient Greek or Latin Theatre (comedy and tragedy), in Medieval (mysteries, miracles, liturgical dramas, farces) and Renaissance (Italian, Spanish, English, French etc.) the mask is normally part of a costume that adorns the whole body and embodies an important tradition in the religious and / or social life of a community or group within a community. The mask, the person, used to represent a character imagined by the actor and was not limited to the object itself. When the actor put on his mask, he used to became the represented being, he used to transformed himself.

Keywords: theatre, mask, Middle Ages, disguise, image

Masca este un element de costum de o importanță aparte, atât în teatru, cât şi în dans. Străbătând timpul datorită histrionilor, ea cunoaște o revigorare puternică în Evul Mediu, în spectacolele de bâlci și apoi în cele de Commedia dell'arte. Deși creștinismul nu agreează mascarea ritualică, măștile se întâlnesc în Carnaval, fiind executate din cele mai felurite material sau machiaj. Fără a avea o influenţă directă asupra mişcării, ele oferă adăpost şi ascunzătoare a identităţii interpretului şi îl scutesc de efortul expresivităţii faciale, care poate fi astfel canalizat către text şi/sau corporalitate. A cunoscut o dezvoltare deosebită în vremea mascheratelor italiene, fiind adoptată cu entuziasm şi de nobilii francezi.

Una dintre funcţiile care predomină și astăzi în studiile despre măști este funcția de ascundere, de deghizare, cea care se axează pe relaţia măștii cu identitatea. Mascarea, în acest caz, nu mai este o solidificare a puterilor exterioare, ci este o disimulare, o formă de control social. Odată cu perioada medievală a început să predomine o interpretare a măștii axată pe rolul ei de deghizare, în special deghizare malefică. Pentru Evul Mediu creştin, masca însemna neîncredere şi pericol, şi permitea camuflarea mai multor tipuri de credinţe păgâne în civilizaţia creştină. Rezultatul a fost unul care a supravieţuit până în zilele noastre: asocierea dintre o natură diabolică şi masca care desfigurează şi ascunde a ajuns să excludă aproape toate celelalte interpretări.

În contextul culturii popular – festive a Antichităţii şi Evului Mediu, masca capătă semnificaţii noi, masca „întruchipează principiul jocului în viaţă"[1]. Ea este asociată cu bucuria schimbărilor, cu negarea veselă a identităţii şi monosemiei, este legată de tranziţii, de metamorfoze, de încălcarea limitelor firești, de persiflare, de poreclă în loc de nume. Astfel, masca reprezintă o relaţionare specială între realitate şi imagine, caracteristică pentru cele mai vechi forme de spectacole şi ritualuri. Mai toate festivităţile de tip carnavalesc din Evului Mediu evocă „râsul ritual al comunei primitive"[2]. Este vorba despre ritualuri-spectacole organizate pe principiul râsului, care construiau o a doua lume şi o a doua viaţă la care lua parte întreaga populaţie, într-o măsură mai mică sau mai mare.

[1] Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura popular în Evul Mediu și în Renaștere*, traducere de R. Recevschi, Editura Univers, București, 1974, p. 48.
[2] *Ibidem*, p. 11.

În ceea ce privește râsul medieval și statutul nebunului în cultura populară, reputatul teoretician, Mihail Bahtin făcea următoarea observație: „Bufonii şi nebunii [...] nu trebuie confundaţi cu actorii de comedie de mai târziu, care interpretau pe scenă rolul de bufon ori nebun [...]. Bufonii şi nebunii medievali îşi păstrau identitatea, întotdeauna şi pretutindeni, oriunde îşi făceau apariţia. Ca atare, erau purtătorii unei forme de viaţă deosebite, reale şi totodată ideale. Ei se află la hotarul dintre viaţă şi artă [...]; nu sunt nişte extravaganţi ori nişte nătărăi – în sensul cotidian – dar nu sunt nici comedianți”[3]. Actorii, reprezentativi pentru epoca respectivă, săraci, cu tot avutul format din costume şi măşti adăpostit într-o căruţă, pleacă la drum din oraş în oraş pentru a da reprezentaţii. Ei joacă ceea ce se numea atunci, în Anglia, *morality*, o alegorie dramatică ce prezintă o scenă biblică cu deopotrivă personaje şi categorii abstracte, cum sunt Adevărul sau Vanitatea.

La originea teatrului medieval au stat probabil mai multe tradiții, dintre care cele mai importante sunt cea populară, a spectacolelor moștenitoare ale mimilor antici sau ale reprezentațiilor legate de ritualurile precreștine, și cea a dramei liturgice. Apărută în perioada carolingiană ca o reacție la crescânda neînțelegere a textului latinesc de masa credincioșilor, drama liturgică se dezvoltă în continuare, ilustrând prin fragmente dialogate și interpretate, intercalate în slujba religioasă, părți ale istoriei sacre. Chiar arhitectura bisericilor se modifică pentru a permite aceste reprezentații care în secolul al XIII-lea au evoluat spre un sens laic. Foarte importantă în desfășurarea spectacolelor era muzica, de sorginte gregoriană, dar care treptat evoluează în direcția valorificării filonului popular. Hildegard von Bingen (1098-1179), călugărița germană, reprezintă un moment de răscruce în evoluția dramei liturgice, piesele muzicale compuse de ea contribuind la autonomizarea muzicii în raport cu reprezentația dramatică.

Misterele reprezintă genul dominant al teatrului medieval, fiind realizate pornind de la scene biblice, dezvoltate însă prin adăugarea de cântece, dansuri și efecte speciale. Acestea erau interpretate de asociații de cetățeni numite „confrerii”[4] (un exemplu în acest sens îl constituie Confreria Pasiunii), de regulă din clasa de mijloc, toate rolurile, inclusiv cele feminine, fiind jucate de bărbați. Reprezentațiile misterelor au avut epoca de aur în secolele XIV-XV, ulterior, și din cauza intedicțiilor autorităților, acestea decăzând treptat. În afara reprezentațiilor cu subiect religios au continuat să existe spectacole populare de tradiție imemorială, precum dansurile cu măști, dansurile săbiilor, parade costumate, asociate de regulă cu marile sărbători ale ciclului creștin, Crăciunul și Paștele.

De pe la sfârșitul secolului al XII-lea apăreau deja piese scrise în limbile vernaculare, dintre care s-au bucurat de succes deosebit *Autos de los Reyes Magos* (*Piesa despre regii magi*) în Spania și *Mystère d'Adam* (*Misterul lui Adam*) în Franța. Acestea s-au dezvoltat probabil nu direct din drama liturgică latină, ci pe baza predicilor clericilor, devenite la rândul lor din ce în ce mai dramatizate, pentru a atrage atenția credincioșilor. Tot tradiției populare îi aparțin farsele, uneori legate de tradiția carnavalului, ca *Fastnachtspiell* (de la cuvântul german *Fastnacht* – lăsata secului) – scenete comice jucate la sărbătorirea lăsatei secului de grupuri de oameni mascaţi, ceva în stilul obiceiurilor noastre teatralizate la sărbătorile de iarnă) din spaţiul german, afirmate mai ales în secolul al XV-lea. Farsele, prin umorul lor adeseori coroziv și prin satira mușcătoare la adresa tarelor sociale stau la originea comediei de mai târziu, după cum o demonstrează *Farsa jupânului Pathelin* (cca. 1464) – în care schema „păcălitorului păcălit”este justificată și potențată de comicul de caracter [5]– , care poate fi reprezentată și astăzi fără a-și fi pierdut prospețimea.

[3] *Ibidem*, p. 12-13.
[4] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1971, p. 111.
[5] Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 195.

În ceea ce priveşte poziţia Bisericii sau a altor lideri religioşi faţă de insinuarea comicului în fondul sublim al pieselor cu subiect sacru, încă din Evul Mediu s-a încercat decantarea celor două substanţe. Ne referim, de pildă, la *Psaltirea de la Reims*, de secol XII, cu ilustraţii în două registre suprapuse: în partea superioară, David, în postura de cântăreţ la harpă şi alte personaje care aduc laudă Domnului cântând la diferite instrumente, iar în partea inferioară, un om care poartă o mască grotescă şi o blană de urs lovind într-o tobă. Iată, pe de o parte, arta sacră, validată, echilibrată (siluetele ordonate ale cântăreţilor, poziţia lor reţinută), iar pe de altă parte, jonglerul, ipostază evidentă a demonicului, cu gesturi dezordonate şi o percuţie violentă a tobei[6].

În reprezentarea teatrală pe fondul religios, se observă de-a lungul Evului Mediu o îmbogățire a spectaculosului prin strămutarea reprezentațiilor din interiorul bisericii sub porticul marilor catedrale, sau de-a dreptul pe estrade ridicate în piețe. În textele elaborate, în acest sens, se resimte gustul pentru transfigurarea artistică. Existau încă din vechime trupe ambulante de actori, formate din histrioni, jongleri sau menestreli, care își câștigau pâinea cu diferite repertorii comice. Lumea de pe stradă primea farsele, jocurile și cântecele lor cu mulțumire. În toiul atâtor oprimări medievale, date de războaiele prelungite, expedițiile la distanțe mari, apăsări și claustrări de tot felul, acțiunea actorilor medievali era binevenită în sensul de-a crea bună dispoziție în rândul unei societăți parcă damnate. Gustul medieval pentru teatru cuprindea aproape întreaga societate a vremii. În susținerea și organizarea reprezentațiilor erau implicați factori numeroși, din diferite straturi sociale: consilii comunale, corporații meșteșugărești, confrerii de actori, autorități ecleziastice și cler de rând, demnitari municipali, regi și principi, cetățeni obișnuiți. Clerul a fost parte integrantă a spectacolelor medievale, pe listele de actori ale vremii, regăsindu-se nume de preoți și călugări. Fiind cazuri în care rolul lui Hristos era încredințat unor personalități din ierarhia ecleziastică. Conducătorii de spectacole nu aveau destule cunoştinţe privind realizarea scenică şi îndrumarea actorilor. Răstignirile pe cruce erau aproape răstigniri adevărate. Avem de-a face cu un realism simplist, care dădea faptelor reprezentate proporțiile și contururile lor naturale. Actorul din scena răstignirii era suit gol pe cruce și obligat să rostească în această poziție sutele de versuri ale textului[7]. Scenele de tortură erau conduse grosolan extenuând, atât martirul, cât și călăul. Aveau loc multe accidente încât actorul își pierdea cunoștiința pe scenă. Răstignirile presupuneau meșteșug și abilitate, așa încât să dea impresia realității, fără ca actorii să fi fost supuși la eforturi excesive, fapt greu de realizat în condițiile vremii.

O dovadă esențială că omul a conștientizat funcțiile teatrului, și că astfel arta dramatică se conturează precis, o reprezintă și evenimentele: în 1437, la Metz, un oarecare Nicolle, în scena răstignirii a fost la un pas de a i se opri inima, iar un alt actor amator, Johan de Minney, în rolul lui Iuda, şi-a prelungit atât de mult jocul în scena spânzurării, încât a fost readus la viaţă cu greu frecându-i-se corpul cu oţet şi alte substanţe. În privinţa intrării femeilor pe scenă, tendinţa de a le ţine deoparte a slăbit cu timpul. În secolul al XVI-lea avem deja atestări că Fecioara Maria este autentic interpretată de femei. Știința mașiniștilor, fie aceștia cât de inventivi, rămânea sub nevoia de fabulație a spectatorilor medievali. Se obțineau totuși performanțe remarcabile: bestii enorme vărsând foc prin ochi și prin nări, personaje care străbăteau scena în zbor, vite îngenunchind lângă ieslea noului născut, apostoli vâslind și pescuind în apă veritabilă, acte de martiraj practicate pe manechine (fără ca spectatorii să perceapă substituirea), înălțări la cer, călătorii prin văzduh, animale cu gesturi omenești, minuni petrecute sub ochii spectatorilor etc.

[6] A se vedea și comentariul lui lui Jean-Claude Schmitt în *Raţiunea gesturilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998.
[7] Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. II, Editura Aius, Craiova, 2002, p. 115.

În mistere, pe lângă comicul numelor, ar mai fi de remarcat şi multiplicarea diavolului (rareori apare doar Lucifer), mai bine zis, descompunerea lui în mai mulţi demoni, ca tentativă de atomizare, de pulverizare a forţei malefice, motivată de daimonia primitivă, de teroarea secretă faţă de un inconştient imprevizibil şi vulnerabil. Deci, demonul (mai bine zis, demonii) misterelor vulnerabilizează drama sacră prin ipostaza demonului de carnaval (se scălămbăie, face mult zgomot, e nătâng şi se retrage adesea cu coada între picioare, poartă costum şi mască neagră) care provoacă râsul, dar intenţia nu este ireverenţioasă faţă de subiectul sacru, ci mai degrabă protectoare în faţa forţelor malefice. François Rabelais descrie dracii, care apăreau în aceste mistere, ca fiind înveşmântaţi în piei de lup, purtând pe cap căpăţâni hidoase de berbeci şi coarne de bivol, încinşi cu curele de care atârnau obiecte scoţând sunete sinistre şi ţinând în mână furci ascuţite sau bastoane negre cu dispozitive producătoare de scântei. Situaţiile în care sufletul trebuia redat ca detasându-se de trup erau realizate, din punct de vedere scenic, în mod simplist. Astfel, sufletul înalt era reprezentat printr-un personaj îmbrăcat într-o cămaşă albă, în timp ce sufletul celui damnat era pus să poarte cămaşă neagră.

Din clipa în care teatrul religios a părăsit incinta bisericilor, misterele n-au mai avut un loc stabil şi de aceea, de cele mai multe ori reprezentarea acestora avea loc în pieţele publice (unde se făceau amenajări rudimentare, provizorii), în curţile mănăstirilor şi se adresau mulţimii, ci unui public special, format din devoţi, invitaţi şi persoane oficiale, în cimitirele de pe lângă biserici, pe ruinele unor teatre şi amfiteatre antice etc.

Dispreţul clerului faţă de manifestările teatrului profan sunt atestate în documentele epocii. Principiile riguroase vin din dreptul roman, unde se preciza că a juca pe scenă în scopuri lucrative era o ocupaţie infamantă. Filosoful şi omul bisericii, Toma din Aquino, opta pentru a nu li se acorda sacramentele, considerînd că nu există nici o îndoială ca măscăricii, comedienii şi povestitorii să scape de cele mai mari chinuri ale infernului. În ţările unde s-a dezvoltat creştinismul ortodox, condamnarea morală a măscăricilor (skoromoch) era atât de puternică încât lua uneori forma unei adevărate represiuni împotriva lor. Cercetătorul Bronislaw Geremek este de părere că „dispreţul, şi apoi climatul unei ambivalenţe morale care i-au apăsat multă vreme pe comedienii Timpurilor moderne sunt cu siguranţă reminiscenţa acestor vechi tradiţii”[8].

Prin urmare, teatrul medieval n-a făcut altceva decât să dezvolte gustul pentru spectacolul dramatic, să stimuleze mişcarea teatrală de amatori şi să pună bazele artei scenice profesioniste. Totodată nu trebuie uitat amestecul comicului cu tragicul, a caricaturii cu pateticul, a modului solemn cu cel bufon, pregătind astfel apariţia notei dramatice complexe întâlnite în drama Renaşterii[9], un rol important avându-l masca.

BIBLIOGRAPHY

1. Bahtin, Mihail, *François Rabelais şi cultura popular în Evul Mediu şi în Renaştere*, traducere de R. Recevschi, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
2. Călin, Vera, *Metamorfozele măştilor comice*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
3. Drîmba, Ovidiu, *Teatrul de la origini şi până azi*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973.
4. Geremek, Bronislaw, *Marginalii*, în *Omul medieval* (volum coordonat de Jacques le Goff), Editura Polirom, Iaşi, 1999.

[8] Bronislaw Geremek, *Marginalii*, în *Omul medieval* (volum coordonat de Jacques le Goff), Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 335.
[9] Ovidiu Drîmba, *Teatrul de la origini şi până azi*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p.43-44.

5. Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1971.
6. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. II, Editura Aius, Craiova, 2002.

THE IMPORTANCE OF MULTICULTURAL THEORIES

Corina-Paula Martinov (Florea)
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Multiculturalism is a very important concept nowadays. Whether we like it or not, we live in this world, where most of the modern societies are rather multicultural, instead of mono cultural ones. Consequently, without stating multicultural reality as "good" or "bad", some theories are worth mentioning. Contemporary multicultural theories, which originated in the late 1980s and early 1990s, tend to focus their arguments on immigrants. The two primary theories or models of multiculturalism are best defined by the metaphors commonly used to describe them as the "melting pot" and the "salad bowl" theories.

Keywords: Multiculturalism, Melting Pot, Salad Bowl, racism, ethnicity

Multiculturalism is a very difficult concept to be defined. It involves a great number of definitions and many explanations, so it is critically to be very precise in defining the term itself. Nobody can discuss the matter of Multiculturalism without enhancing the idea of a multicultural society, a society that tries to promote ethnic or racial equality. All in all, Multiculturalism is diversity and respects the idea of difference worldwide. Chris Barker states that this concept neglects the status of power itself and its huge dimension. As an example, the author argues that the day-to-day experiences of racism in relation to housing, employment and physical violence may slip from view (Barker, 127).

Eventually, Multiculturalism is a sum of differences. So, the main focus of every cultural research or study is the exploration of culture itself, as constituted by the meanings and representations generated by human signifying practices, and the context in which they occur (Idem, 43). Individuals live in a highly complex and flexible world nowadays, therefore we all need to understand the concept of multicultural societies with all their cultural, social, ethnical or economical differences. Moreover, multiculturalism means diversity and respects the idea of difference worldwide.

Besides the useful concepts connected to multiculturalism, well defined and explained in the Sage Dictionary, our goal is to discuss and analyze other elements related to this huge phenomenon, called Multiculturalism. The present paper will be focused on theories of multiculturalism. Contemporary theories of multiculturalism, which originated in the late 1980s and early 1990s, tend to focus their arguments on immigrants who are ethnic and religious minorities (e.g. Latinos in the U.S., Muslims in Western Europe), minority nations (e.g. Catalans, Basque, Welsh, Québécois), and indigenous peoples (e.g. Native peoples in North America, Australia, and New Zealand).

The two primary theories or models of multiculturalism are best defined by the metaphors commonly used to describe them the "*melting pot*" and the "*salad bowl*" theories. The melting pot theory of multiculturalism assumes that various immigrant groups will tend to "melt together" abandoning their individual cultures and eventually becoming fully assimilated into the predominant society. It is typically used to describe the assimilation of immigrants into the United States. In 1782, French-American immigrant J. Hector St. John de Crevecoeur wrote that in America, individuals of all nations are melted into a new race of men, whose labors and posterity will one day cause great changes in the world.

The ***melting pot*** model has been criticized for reducing diversity, causing people to lose their traditions, and for having to be enforced through governmental policy. For example,

the U.S. Indian Reorganization Act of 1934 forced the assimilation of nearly 350,000 Indians into American society without any regard for the diversity of Native American heritage and lifestyles (De La Torre, 2009).

A more liberal theory of multiculturalism, the salad bowl theory describes a heterogeneous society in which people coexist but retain at least some of the unique characteristics of their traditional culture. Like a salad's ingredients, different cultures are brought together, but retain their own distinct flavors. In the United States, New York City, with its many unique ethnic communities like "Little India," "Little Odessa," and "Chinatown" is considered an example of a salad bowl society.

The ***salad bowl*** theory asserts that it is not necessary for people to give up their cultural heritage in order to be considered members of the dominant society. For example, African Americans do not need to stop observing Kwanzaa rather than Christmas in order to be considered "Americans." On the negative side, the cultural differences encouraged by the salad bowl model can divide a society resulting in prejudice and discrimination. In addition, critics point to a 2007 study conducted by American political scientist Robert Putnam showing that people living in salad bowl multicultural communities were less likely to vote or volunteer for community improvement projects.

Multicultural societies are characterized by people of different races, ethnicities, and nationalities living together in the same community. In multicultural communities, people retain, pass down, celebrate, and share their unique cultural ways of life, languages, art, traditions, and behaviors (Jonas, 2007).

George Crowder, who is a professor in the School of Political and International Studies, at Flinders University, Adelaide, states that Multiculturalism is one of the most controversial ideas in contemporary politics. He examines some of the leading responses to multiculturalism, both supportive and critical, found in the work of recent political theorists (35). One of his books provides a clear and accessible introduction to a diverse array of thinkers who have engaged with multiculturalism. These include Will Kymlicka, whose account of cultural rights is seminal, liberal critics of multiculturalism such as Brian Barry and Susan Okin (73), and multiculturalist critics of liberalism including Charles Taylor, Iris Marion Young, James Tully, and Bhikhu Parekh. In addition the discussion covers a wide range of other perspectives on multiculturalism - libertarian, feminist, democratic, nationalist, cosmopolitan - and rival accounts of Islamic and Confucian political culture.

While offering a balanced assessment of these theories, Crowder also argues the case for a distinctive liberal-pluralist approach to multiculturalism, combining a liberal framework that emphasises the importance of personal autonomy with the value pluralism of thinkers such as Isaiah Berlin. The author claims that the overall debate over the large concept of multiculturalism *is far from settled* (5).

The characteristics of multiculturalism often spread into the community's public schools, where curricula are crafted to introduce young people to the qualities and benefits of cultural diversity. Though sometimes criticized as a form of "political correctness," educational systems in multicultural societies stress the histories and traditions of minorities in classrooms and textbooks. A 2018 study conducted by the Pew Research Center found that the "post-millennial" generation of people ages 6 to 21 are the most diverse generation in American society (Fry &Parker, 2018).

Far from an exclusively American phenomenon, examples of multiculturalism are found worldwide. In Argentina, for example, newspaper articles, and radio and television programs are commonly presented in English, German, Italian, French, or Portuguese, as well as the country's native Spanish. Indeed, Argentina's constitution promotes immigration by recognizing the right of individuals to retain multiple citizenships from other countries.

Multiculturalism is the key to achieving a high degree of cultural diversity. Diversity occurs when people of different races, nationalities, religions, ethnicities, and philosophies come together to form a community. A truly diverse society is one that recognizes and values the cultural differences in its people.

Proponents of cultural diversity argue that it makes humanity stronger and may, in fact, be vital to its long-term survival. In 2001, the General Conference of UNESCO took this position when it asserted in its Universal Declaration on Cultural Diversity that ...cultural diversity is as necessary for humankind as biodiversity is for nature.

Some authors that dealt with the subject of Multiculturalism offered a theoretical perspective upon diversity and exclusion in the workplace. They state that *while diversity categories vary from one country to the next, the sense of exclusion and unfairness transcends national and cultural boundaries* (Mor Barak, Michàlle E, 12). In other words, diversity is present worldwide and cannot be ignored. It must not be considered a problem, but rather a more civilised way of arguing in favour of one or another.

Amanda Wise, among other scholars of contemporary times, tends to describe the great phenomenon of Multiculturalism, as it follows:

A number of scholars have begun to explore the ethical dimension of "everyday mixing". Hage, for example, suggests that multiculturalism has too often been cast as a formal doctrine of white tolerance and tool for managing and containing difference (3).

There is no doubt that the origins of multicultural attitudes are lost in the darkness of ages, but "everyday mixing" is indeed a reality, no matter what *Multicultural Theories* we enhance. A great number of doctrines have tried to define cultural diversity, but the most important thing is to accept this pluricultural reality.

Nevertheless, multiculturalism and its major theories have been globally criticized, too. So, in this case, according to some critics, multiculturalism considers ethnic groups as unified agents who speak and act with one unified voice. People are encouraged to speak, to share their different ideas, to be as different in thought as they are in daily lives. Multiculturalism is not one single force that speaks with a single voice. It operates at different levels: theorists of multiculturalism say one set of things; laws and court decisions tell us another set of things; the media tell us yet another; and activists have their own message.

The quest for a better understanding of the wide concept of multiculturalism must result in a highly united community, where groups with different cultures and traditions live together in harmony. Multiculturalism means that one cultural identity does not dominate all the other identities; that people are able to participate in their faith community without denying or hiding their cultural identities. Significant integration is essential for community harmony. Therefore, the widely spread theories of modern multicultural societies are of great importance to us all.

BIBLIOGRAPHY

1. Barker, Chris. *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. London: SAGE Publications, 2004.
2. Crowder, George. *Theories of Multiculturalism. An Introduction*. Polity Press, 2013.
3. De La Torre, Miguel A. "*The Problem With the Melting Pot*". EthicsDaily.com (2009).
4. Kymlicka, Will. *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
5. Modood, Tariq. *Multiculturalism*. 2nd ed. Cambridge: Polity Press, 2013.

6. Mor Barak, Michàlle E., "*Vive la Différence? Theoretical Perspective on Diversity and Exclusion in the Workplace*," in Managing Diversity Toward a Globally Inclusive Workplace, 3rd Edition, Sage Publications, 2014.

7. Wise, Amanda (ed.) *Everyday Multiculturalism*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2009.

CAMIL PETRESCU AND HIS CONCEPTION ABOUT THEATRE

Roxana Kaitar
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: The theater, as a form of artistic representation, is one of the oldest institutions. However, the concern for defining theatrical forms appears much later, and the period from the beginning of the 20th century will be synonymous not only with a reinterpretation of the idea of theatricality, but especially with the idea of conceptualizing the formulas related to the performing arts. The success of a play is determined by the author-director-actor equation. In defining concepts, the author will start from the dissociation of theater / theatrical art. A definition of the theater appears in The aesthetic modality of the theater in the form: "The theater is an organized show, that is to say, an exhibition whose object is a chance reproduced in front of a large attendance generally called." Theater art is a much broader concept, which is subject to careful analysis from the perspective of the equation: the piece; actors; atmosphere - credibility - time.

Keywords: vision, controversy, actor, director, scena

Încrezător în propria viziune asupra ideii de artă și intelectualitate, Camil Petrescu va fi un deschizător de drumuri nu doar prin scrierile sale, cât prin neadoptarea nici unui principiu călăuzitor al vremii. Dimpotrivă, fiind convins că intelectualitatea are rolul covârșitor în coordonarea unei societăți, iar spiritualitatea este concept dominant, își va formula propria doctrină în jurul ***noocreației***. Cu toate că era un spirit lucid, adept al concretului, este surprinzătoare încăpățânarea sa de a crede că intelectualitatea este o clasă socială chemată să lupte împotriva ordinii vremii și să răstoarne dominația burgheziei. Toate încercările sale vor rămâne fără ecou. Democrației i se opunea noocrația, o nouă formă socială condusă de savanți și filosofi, după model platonician. Utopia propriilor ziceri se va face simțită în scurt timp, drama intelectualului acutizându-se: „Azi știu că intelectualii profesioniști nu există”[1] remarca el însuși în 1942. Tudor Vianu afirmă că „în timp ce milita pentru drepturile şi îndatoririle intelectualului, creaţia lui literară îl figura în luptele lui. […] Pretutindeni apare aici un intelectual izbindu-se de prejudecăţile, de ostilitatea mediului, luptând pentru cucerirea fericirii lui, silindu-se către claritate.”[2]

Preocuparea sa pentru definirea și explicitarea viziunii asupra artei, cu precădere a artei dramatice, revine din faptul că autorul *Jocului ielelor* constată un vid al scrierilor teoretice despre teatru. În altă ordine de idei, deși om al timpului său la nivel universal, acesta remarcă faptul că la nivel local nu este receptat corect nici de critică, nici de cititori. Astfel rezidă și numeroasele preocupări în domeniul teatrului: autor dramatic, teoretician, critic sau cronicar dramatic. Vasta sa operă, în mare parte risipită, s-a născut din preocuparea de a scrie zilnic, în numeroase periodice sau chiar rămase în notițe sau caiete pierdute în timp. Aceste preocupări au funcționat în convergență. Prin urmare dramaturgul, criticul sau cronicarul de teatru s-au condus după aceleași principii: supremația artei și a conștiinței, intelectualitatea, absolutul: „Sabia robește, arta cucerește, aceasta trebuie să fie deviza.”[3]

Teatrul, în raport cu întreaga operă camilpetresciană, ocupă nu doar un loc aparte, ci o constantă, o preocupare ce depășește planul asumat al artistului, de a scrie teatru între 25 și 35

[1] **Puncte de reper**, Revista Fundațiilor Regale, nr. 3/1942
[2] Marian Popa, ***Camil Petrescu***, Editura Minerva, București, 1982
[3] Camil Petrescu, Însemnări teatrale, București, p. 66

de ani. „Teatrul nu este şi nu poate fi decât o întâmplare cu oameni."[4] Ori viaţa însăşi este *întâmplare cu oameni.* Viaţa se revarsă în scrieri, fără a o căuta, fără filtre. Ca şi pentru Caragiale viaţa se doreşte cuprinsă în paginile cărţii, autorul este cel ce face transpunerea. Camil Petrescu este cu adevărat „admirator şi practician al teatrului de cunoaştere."[5]

Critica şi cronica de teatru

Vidul constatat de Camil Petrescu în ce priveşte critica dramatică va determina punerea în scris a viziunii sale în mod constant, prin scrieri permanente, nu doar în volum, ci mai ales în articole şi studii din periodice sau interviuri. După cum afirmă într-un dialog cu Felix Aderca, „se face multă critică dramatică: şi verbală, şi în scris. Dar efectele necesită împlinirea unor anumite condiţii. Iată-le:

- Critica să apară într-o gazetă cotidiană"[6]
- Să fie nepărtinitoare cu piesele străine sau autohtone

Principiile estetice şi artistice vor fi enunţate încă din *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici* şi *Addenda la falsul tratat*. Preocuparea pentru definirea dramaticului s-a concretizat în teza sa de doctorat *Modalitatea estetică a teatrului*, care a avut ca şi continuare sau completare, *Modalitatea artistică a teatrului*. Intenţia declarată a fost de realizare a unei trilogii, *Quidditatea reprezentaţiei dramatice,* iar scopul era de a demonstra apartenenţa la aceeaşi artă a teatrului, filmului, radioului şi chiar televiziunii. În *Modalitatea estetică a teatrului* sunt urmărite istoric încercările de precizare a esenţei teatrului, incluzând propria aspiraţie spre o delimitare exactă, dar mărturiseşte a nu fi dobândit „un concept valabil formulat, care să traducă adecvat această esenţă, rămânând chiar cu impresia că gândirea ştiinţifică, la data aceea, nici nu-l putea dobândi."[7] Pentru ca demersul său să capete o componentă cât mai concretă Camil Petrescu va apela la „uzul critic al culturii substanţiale."[8] Critica dramatică privind estetica teatrului se va orienta către indicaţii despre metodă, primatul textului, analiza modelelor din teatrul clasic şi contemporan, organizarea scenică. *Modalitatea artistică a teatrului* va viza deosebirea conceptuală artă/estetică, teatrul/filmul, analiza structurală a spectacolului.

Dramaturg. Regizor. Actor

Teatrul, ca formă de reprezentare artistică, este una din cele mai vechi instituţii. Preocuparea pentru definirea formelor teatrale apare însă mult mai târziu, iar perioada de la începutul secolului XX va fi sinonimă nu doar cu o reinterpretare a ideii de teatralitate, ci mai ales cu ideea de conceptualizare a formulelor ce ţin de arta dramatică. Succesul unei piese este determinat de ecuaţia autor-regizor-actor. În definirea conceptelor autorul va porni de la disocierea ***teatru/arta teatrală***. O definire a teatrului apare în *Modalitatea estetică a teatrului* sub forma: „Teatrul este un spectacol organizat, adică este o exhibiţie al cărei obiect este o întâmplare reprodusă în faţa unei asistenţe numeroase în genere convocate."[9] Arta teatrală însă este un concept mult mai larg, ce este supus unei atente analize din perspectiva ecuaţiei: *piesa; actori; atmosfera+credibilitate – timpul/vremea.*

În viziunea lui Camil Petrescu tinerii caută teatrul în loc de poezie, iar vremea romanului este spre apus. „Chiar şi scriitori care şi-au înmuiat la început aripile imaginaţiei în apele poeziei largi epice, se metamorfozează în dramaturgi."[10] Secolul pe care îl trăia, supranumit „secolul vitezei" nu mai permite lectura tihnită a mii de pagini de roman. Teatrul, prin dinamismul său, este preferat de public. Autorii dramatici, conform notaţiilor lui Camil

[4] ibidem
[5] Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, p. 366
6 Felix Aderca, De vorbă cu Camil Petrescu, p.252
[7] Camil Petrescu, Comentarii şi delimitări în teatru, Ed. Eminescu, Bucureşti, p.17
[8]Camil Petrescu, Modalitatea estetică a teatrului, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, p. 167
[9] ibidem, p. 23
[10] Camil Petrescu, Însemnări teatrale, Bucureşti, 2005, p. 43

Petrescu, sunt dominați de ***idee.*** Însă „ideile fac victime." E dificil să te concentrezi asupra ideilor, fără să pierzi din vedere principiul călăuzitor al teatrului: *O întâmplare cu oameni*. „Dar oameni e greu să creezi. E mai greu, în orice caz, decât să joci domino cu idei. Până acum nu avem decât doi mari creatori de oameni: Dumnezeu și Shakespeare."[11]

Dramaturgul, în sens larg, reprezintă „autorul de piese de teatru", conform DEX. Haig Acterian afirma; „Dramaturgul este factorul de bază în reprezentarea operei dramatice."[12] Azi termenul a evoluat ca sens, dramaturgul fiind un factor independent de autor, care are ca rol adaptarea pentru scenă a unui text literar sau material de orice fel ce poate fi reprezentat scenic. Subiectele pe care dramaturgul le va aborda trebuie căutate în straturile superioare ale vieții umane: vigoarea, complexitatea, adâncimea spiritului pot da un personaj reprezentativ. „Drama unui personaj de teatru este chiar viața lui. Restul e neant."[13]

Regizorul, ca și figură determinantă în actul scenic, este definit în rolul său mai pe larg. Camil Petrescu nu a acceptat ca rolul regizorului să rămână, conform tradiției, de *fac-totum.* „Teatrul în care regizorul are rolul principal și în care piesa nu este decât un pretext în mâna regizorului, nu poate fi operă de artă."[14]. Din perspectiva autorului Jocului ielelor regizorul, numit „director de scenă", are ca obligație simțul intuitiv asupra raportului personaj/actor, funcția de bază fiind „munca cu actorul". Sesizând criza teatrului românesc, mai ales din perspectiva relațiilor din spatele scenei, va iniția un curs de regie experimentală, în februarie 1945. Acest curs are ca scop educarea tinerei generații prin metode noi. Autorul pledează pentru o regie ce ține cont de legile concretului, fără patetisme și prefăcătorii. Demersul său se va cristaliza în conceptul de regie substanțială, ce cuprinde întreaga sa viziune noosică. „Personal, am dorit încă de prin 1939 o școală de regie românească, menită să completeze concepțiile regizorale ale lui Stanislavski cu o vedere mai științifică despre actele reflexe și cu o depășire a compoziției și a atmosferei, o *regie concretă și axiologică* pentru rolurile net intelectuale, de excepțional temperament și de mare intensitate dramatică."[15] Dezideratul său pentru viitor va fi „un teatru de avangardă psihologic atât în conținutul pieselor, cât mai ales în ritmul spectacolului și jocul actorilor. Spre el trebuie să tindă regia din lumea întreagă și de la noi de asemeni."[16]

Un element cheie al reprezentației dramatice pentru Camil Petrescu este actorul. În delimitările conceptuale, autorul pornește de la câteva repere: actor-cultură, actor-text, actor-artist. Actorul lipsit de cultură, de simțire sau gândire profundă a realităților înconjurătoare, nu poate fi capabil să producă artă pe scenă. „Actorul nu e scop în cultură, ci mijloc." Iar momentele de supremă grație actoricească sunt „momente în devenirea culturii noastre."[17] Privitor la relația actorului cu textul, Camil Petrescu are pretenția ca cel dintâi să aibă o viziune identică cu cea a dramaturgului, să prețuiască personajul în aceeași măsură. Nesatisfacerea acestei condiții duce la căderi și nereușite. „Muncă inteligentă și dragoste de adevăr mai presus de orice. Nici un compromis nu te poate salva dacă ai păcătuit împotriva acestui postulat."[18] În ce privește actorul-artist Camil Petrescu afirmă „Nu se poate concepe artist mare fără o viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară lipsită de inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă față de o cât mai complexă varietate de senzații, fără o necontenită curiozitate și o imensă dorință de a cunoaște

[11] ibidem, p. 85
[12] Haig Acterian, După un veac de teatru românesc, Ed. Bucovina, 1937, p.55
[13] Camil Petrescu, Teze și antiteze, Ed. Gramar, București, 2002, p.364
[14] Camil Petrescu, Comentarii și delimitări în teatru, Ed. Eminescu, București, 1983, p.26
[15] Camil Petrescu, Opinii și atitudini, Ed. Pentru Literatură, București, 1962, p.568
[16] Camil Petrescu, Modalitatea estetică a teatrului, Ed enciclopedică, București, 2005, p. 189
[17]Camil Petrescu, Comentarii și delimitări în teatru, Editura Eminescu, București, 1983, p.29
[18] Camil Petrescu, Teze și antiteze, p.344

adevărul."[19] Artistul pe scenă va dovedi că două lucruri nu pot fi simulate: spontaneitatea și inteligența.

Drama absolută camilpetresciană va deveni în timp un simbol al originalității, punând în practică două din principiile fundamentale ale autorului: autenticitatea și substanțialismul. „Teatrul lui Camil Petrescu este conceput ca unul de idei și de conștiință, la nivelul dramei absolute, exploatând sugestiile oferite de filosofia contemporană. În primul rând de husserlianism (tentat să urmărească aventura fenomenului de conștiință) și de bergsonism (atent la curgerea sufletească imprevizibilă)."[20]

Ca si autor dramatic creația sa este foarte diversă, în raport cu proza sau poezia. De la drame absolute, la comedii sau drame cu caracter istoric, opera dramatică este reprezentarea viziunii exprimate repetat în volume de estetică sau în cronici teatrale.

Aurel Petrescu, în volumul ***Opera lui Camil Petrescu,*** remarcă faptul că dramaturgia camilpetresciană este de o mare complexitate, definind-o ca „teatru de fotoliu", datorită dificultății de reprezentare scenică. Patru sunt direcțiile coordonatoare după care poate fi reunită opera sa: drame absolute (*Jocul ielelor, Suflete tari, Mioara*), istorice (*Danton, Bălcescu*), comedii (*Mitică Popescu, Caragiale în vremea lui, Aici se repară ieftin roata norocului*), tema feminității (*Act venețian, Iată femeia pe care o iubesc, Profesor doctor Omu vindecă de dragoste*).

O piesă mai puțin cunoscută este *Aici se repară ieftin roata norocului.* Înainte cu câteva luni de moartea sa Camil Petrescu făcea o trecere în revistă a proiectelor nefinalizate. „În ceasul acesta, al unei sănătăți falimentare, prin abuz de muncă și alunecare peste timp, mă găsesc dator cu volumul al treilea din *Un om între oameni*, cu pregătirea pentru tipar a poemului eroi-comic *Papuciada,* de asemenea cu pregătirea pentru tipar a pieselor *Caragiale* și *Aici se repară ieftin roata norocului*, toate de neocolit, care nu pot fi lăsate în drum..."[21] Dacă celelalte proiecte vor vedea lumina tiparului, unele postum, această piesă va fi publicată fragmentar în 1959-1960. După cum afirmă autorul, piesa a cunoscut câteva versiuni anterioare, totuși pare a fi nefinalizată. Piesa prezintă burghezia românească în perioada tulbure a celei de-a doua conflagrații mondiale. Sunt surprinsele tarele unei societăți aflate în transformare, lipsa de moralitate a politicienilor, oamenilor de afaceri, în raport cu încercările disperate ale omului de rând să supraviețuiască. Polarizate social, apar în scenă Elena – dactilografă, Petre Lungu – mecanicul de locomotivă și Bârlătescu – ministru de stat, respectiv acoliții săi, inginerul Ciorap (ironic evidențiată dorința de a surprinde avariția) și soția sa, alături de cercul de amici. Tensiunea dramatică este susținută de prezența unor figuri infiltrate de la Siguranța statului, în căutarea de a deconspira tendințele comuniste. Bombardamentele din București produc pagini de un umor dramatic, amenințarea la care sunt supuși eroii reliefând adevărate caractere.

Faptul că piesa pare nefinalizată este dat de absența în lista personajelor a lui Corloiu și Lazăr, ce vor apărea spre sfârșitul piesei. Din păcate, nu poate fi aprofundată analiza piesei, deoarece din versiunile în manuscris nu s-a păstrat niciuna. Piesa a fost reconstituită după aparițiile în revista „Luceafărul", apoi în revista „Teatrul", în 1960.

Teatrul camilpetrescian alternează de la absolut la comic sau psihologic, problematizând „ideea purității neamului boieresc", „tipul femeii temperamentale" sau intelectualul în căutarea propriei condiții. Într-un context istoric tumultos, generat de cele două războaie mondiale, sentimentul ce reiese din creația dramaturgului este cel de *neliniște,* după cum remarca și Aurel Petrescu. „Camil Petrescu a creat o adevărată *natură*

[19] Camil Petrescu, Teze și antiteze, p.351
[20] Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, p.79
[21] Camil Petrescu, Început de toamnă pe Cumpătul, p. 164

problematică. O astfel de *natură* nu poate scăpa din drama pe care existența o oferă inteligenței decât cu eliberarea de *condiția umană*, prin moarte."[22]

În urma dialogului cu Felix Aderca despre teatru, acesta conchide: „Convorbirea de mai sus dezvăluie un spectacol pe care, până acum, d. Petrescu știuse să-l ascundă: amărăciunea omului rămas singur. Batjocura pe care o aruncă de atâtea ori poeziei pure (prostiei pure) e revolta celui care își datorește izolarea de azi în bună parte tocmai faptului că a urmărit, împotriva tuturor ispitelor finaliste și remuneratorii, un ideal de artă pură."[23]

BIBLIOGRAPHY

I. OPERA AUTORULUI INVESTIGAT

Petrescu, Camil, ***Comentarii și delimitări în teatru***, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Eminescu, București, 1983.

Petrescu, Camil, ***Însemnări teatrale***, ediție îngrijită, prefața și note de Florica Ichim, Fundația Culturală „Camil Petrescu", București, 2005.

Petrescu, Camil, ***Modalitatea estetică a teatrului***, ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura enciclopedică română, București, 1971.

Petrescu, Camil, ***Note zilnice***, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Gramar, București, 2003.

Petrescu, Camil, ***Teatru***, vol. I-IV, studiu introductiv de H. Bratu și V. Mogulescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.

Petrescu, Camil, ***Teze și antiteze***, ediție îngrijită și note de Florica Ichim, prefața de Camil Petrescu, Editura Gramar, București, 2002.

Petrescu, Camil, ***Publicistică*** ,vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1984.

Petrescu, Camil, ***Cetatea literară***, colecţie completă în ediţie anastatică, Bucureşti, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", revista „Teatrul azi" şi Editura Cheiron.

Petrescu, Camil, ***Opinii și atitudini*** , București, Editura pentru Literatură, 1962.

Petrescu, Camil, ***Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului***, Editura Minerva, 1979

II. BIBLIOGRAFIE PRIVIND OPERA AUTORULUI

Felix Aderca, ***Despre Camil Petrescu***, în ***Mărturia unei generaţii***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Baciu, Gabriela, ***Actorul în variile tipologii scenice din dramaturgia lui Camil Petrescu. Pentru un teatru lucid,*** Editura Universitară, București, 2012.

Băicuș, Iulian, ***Opera lui Camil Petrescu***, București, Editura Corect Books, 2012, e-book.

Călin, Liviu, ***Camil Petrescu în oglinzi paralele***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1967.

Călinescu, Matei, ***Camil Petrescu***, în ***Aspecte literare***, Editura pentru Literatură, București, 1965.

Căpușan, Maria Vodă, ***Camil Petrescu-Realia***, Editura Minerva, București, 1988.

Elvin, Boris, ***Camil Petrescu. Studiu critic***, Editura pentru Literatură București, 1962.

Ghidirmic, Ovidiu, ***Camil Petrescu sau patosul lucidităţii***, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1975.

Iorgulescu, Mircea, ***Postfață la Camil Petrescu***: ***Act veneţian, Danton***, București, 1984.

Petraş, Irina, ***Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret***, Editura Demiurg, Cluj-Napoca, 1994.

[22] Ibidem, p. 153
[23] Felix Aderca, Mărturia unei generații, p. 255

Petrescu, Aurel, ***Opera lui Camil Petrescu***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972.

Popa, Marian, ***Camil Petrescu***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

Scrisori către Camil Petrescu, ed. îngrijită, pref., note şi indici de Florica Ichim, vol. I, Edit. Minerva, București, 1981.

Sava, Ion, ***Teatralitatea teatrului***, Editura Eminescu, Colecţia Thalia, Bucureşti, 1981.

Sebastian, Mihail, ***Eseuri. Cronici. Memorial***, Edit. Minerva, București,1972.

Sârbu, Ion, ***Camil Petrescu***, Editura Junimea, Iași, 1973.

Serghi, Cella, ***Pe firul de păianjen al memoriei***, Editura Polirom, Iași, 2013.

Sitar-Tăut, Daniela***, O restituire: Camil Petrescu – Aici se repară ieftin roata norocului,*** revista „Nord literar", nr. 11-12, noi.-dec. 2018

Solomon, Dumitru, ***Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu***, Edit. S.P.L.A., București, 1958.

Tertulian, N., ***Eseuri***, E.P.L., București, 1968.

Idem, ***Substanţialismul lui Camil Petrescu***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Vianu, Tudor, ***Despărţirea de Camil***, în ***Scrieri despre teatru***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.

III. REFERINȚE CRITICE

Angelescu, Silviu, ***Portretul Literar***, Editura Univers, Bucureşti, 1984.

Barthes, Roland, ***Plăcerea textului***, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994.

Călinescu, George, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Minerva, București, 1982.

Cristea, Mircea, ***Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări,*** Editura didactică și pedagogică, București, 1996.

Crohmăniceanu, Ov. S., ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I-III, Editura Minerva, București, 1972.

Dicționar de termeni literari, Editura Academiei, București, 1976.

Dicționarul general al literaturii române, coord. Eugen Simion, Academia Română și Editura Univers Enciclopedic, vol. V, București, 2006.

Ghiţulescu, Mircea, ***Istoria literaturii române. Dramaturgia*** (ed. a II-a), Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.

Glodeanu, Gheorghe, ***Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în litratura română***, Editura Tipo Moldova, Iași, 2017.

Glodeanu, Gheorghe, ***Poetica romanului românesc interbelic***, Editura Libra, București, 1998.

Hubert, Marie Claude, ***Marile teorii ale teatrului***, Editura Institutul European, București, 2011

Jung, Carl Gustav, ***Problemele sufletului modern***, în „*Puterea Sufletului*", Antologie, Editura Anima, Bucureşti,1994.

Marino, Adrian, ***Dicționar de idei literare***, Editura Eminescu, București, 1973.

Micu, Dumitru, ***În căutarea autenticității***, Editura Minerva, București, 1992-1994.

Micu, Dumitru, ***Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism***, Editura Saeculum, București, 2000.

Pârvulescu, Ioana, ***Întoarcerea în Bucureștiul interbelic***, Editura Humanitas, București, 2012.

Popescu, Marian, ***Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate***, Editura Unitext, Bucureşti, 2004.

Roşca, D.D, ***Existenţa tragică***, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010.

Runcan, Miruna, ***Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)***, Liternet.ro, ediția a II-a – volum digital, 2014.

Racine, ***Théâtre***, Editura Prietenii cărţii, Bucureşti,1996.

Spencer, Herbert, 18701872, (2 vol.), ***Principles of Psychology***, Mac Millan and Free Press, NewYork;

Steiner, George, ***The Death of Tragedy***, Faber and Faber, Londra, 1961.

Streinu, Vladimir, ***Pagini de critică literară***, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Taylor, Charles, ***Sources of the self: The Making of the Modern Identity***, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Toboșaru, Ion, ***Introducere în estetica teatrului contemporan***, București, 1981.

Vartic, Ion, ***Spectacol Interior***, Editura Dacia, Cluj Napoca,1977.

Vianu, Tudor, ***Arta prozatorilor români***, Editura pentru literatură, București, 1966.

Vianu, Tudor, ***Scriitori români din secolul XX***, Editura Minerva, București, 1979

Vlad, Ion, ***Aventura formelor. Geneza și metamorfoza „genurilor”***, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel – coordonatori, ***Dicționar esențial al scriitorilor români***, Editura Albatros, București, 2000.

THE SYMBOLISTICS OF THE ANGEL - DIACRONIC AND TRANSDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Larisa-Maria Lazăr (Dănescu)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The current study The symbolism of the angel - diachronic and transdisciplinary perspective attempts to tackle some hermeneutical instruments and some possible theoretical frameworks absolutely necessary for our exegetical approach. We propose a brief synthesis of our theoretical acquisitions in the sphere of archetypology, artistic imaginary, mythology and multi-semiotic symbolism, as well as a design of some possible decipherments, with various theoretical instruments, of the sacred paradigm as the basis for our overall research. Given the double referentiality of the archetype of the angel (religious background and various projections in the forms of the artistic imaginary), the theoretical anchors needed are, of course, with symmetrical openings to literature and theology, our research topic identifying itself with a borderline.

Keywords:symbolism, archetypology, artistic imaginary

În contextul temei generale a proiectului nostru de cercetare doctorală *Registrul simbolic și imaginar al îngerului în poezia românească a secolului XX*, prezentul studiu *Simbolistica îngerului- perspectivă diacronică și transdisciplinară* se dorește a fi o încercare de a găsi și de a ne familiariza cu câteva instrumente hermeneutice și cu câteva posibile rame teoretice absolut necesare demersului nostru exegetic. Ne propunem o succintă sinteză a achizițiilor noastre teoretice din sfera arhetipologiei, imaginarului artistic, mitologiei și simbolisticii multiplusemiotizante, precum și o proiectare a câtorva posibile descifrări, cu instrumente teoretice variate, ale paradigmei sacrului ca fundament al întregii noastre cercetări. Dată fiind dubla referențialitate a **arhetipului îngerului** (deopotrivă având fondul religios și variate proiecții în forme ale imaginarului artistic), ancorele teoretice necesare sunt, desigur, cu deschideri simetrice spre literatură și teologie, tema noastră de cercetare fiind, ea însăși, una de graniță.

Literatura comparată a fost întâi schițată ca disciplină în căutările lui Goethe , iar mai apoi făurită ca știință de către pozitiviștii secolului al XIX-lea. Marii teoreticieni ai vremii, printre care Fernard Baldensperger, Paul Van Tieghem și Joseph Texte au avut ca punct comun studiul sistematic al relațiilor, influențelor, al canalelor și căilor de comunicare între curente, mișcări și scriitori. Scopul acestora era să creeze o hartă, atât geografică, cât și istorică, a migrațiilor formelor și temelor literare. Literatura comparată a intrat într-o profundă criză, datorată declinului mentalităților pozitive, criză atât hermeneutică, cât și identitară, resimțită și enunțată în anii '50 de către Rene Wellek. În acest context s-a simțit nevoia apariției unei noi metode care să ofere demersului comparatist un instrument eficient și o rațiune suficientă. Cea mai bună alternativă, cea mai complexă dintre toate este *Arhetipologia.*

Cuvântul ***arhetip*** este compus din **αρχή** care înseamnă „punct de plecare, început, substanță primă", și **τύπος** care înseamnă „tip, figură, model, formă". Arhetipul desemnează, deci, tiparele unor fenomene sau ale unor serii de fenomene, atât în ordine cronologică, cât și în ordine logică. Acesta are rolul de a răspunde la întrebarea ce se regăsește în demersul comparativ: cum funcționează și, mai ales, ce sunt elementele ce apar în viziunea noastră despre lume?[1] Răspunsul la această întrebare ne duce în trei direcții diferite, rezultate în urma

[1]Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*,Cluj Napoca, Editura Dacia, 2007, p. 5.

cercetării întinse pe o istorie de mai bine de două milenii. Cele trei tipuri de explicație, după natura, lor sunt: metafizică (ontologică), psihologică (antropologică) și culturală[2]. Toate aceste accepțiuni au fost folosite, de-a lungul timpului, în epoci diferite, în contexte diferite, ca instrumente de analiză a textelor filosofice, literare sau religioase.

Din punct de vedere metafizic, arhetipul este o esență ontologică. El este o prezență obiectivă, dincolo de ființa umană. Arhetipurile ontologice au fost împărțite în două categorii, după locul subzistenței lor. Prima categorie însumează esențele transcendente. Această plasare a arhetipului în transcendent este idee specifică tradiției platoniciene. În lucrarea sa *Timaios,* Platon vorbește despre esențe pe care le cataloghează ca fiind eterne și invizibile și care au o natură imaterială și intangibilă. Despre lumea terestră spune că este o imagine, o copie a lumii esențelor. Ideea transcendenței arhetipurilor este preluată și de lumea iudeo-creștină. Filon din Alexandria reunește conceptele platoniciene de esența transcendentă și esență intangibilă, iar în opinia lui arhetipurile sunt ideile lui Dumnezeu. Arhetipurile imateriale, ce alcătuiesc intelectul divin, le regăsim în patristica creștină la scriitori precum: Pseudo Dionisie Areopagitul, Irineu, Augustin și alții. Ideea de arhetip ca esență suprafenomenală se regăsește la toți filosofii și metafizicieniicare acordă o importanță ontologică unui principiu transcendent, din care derivă lumea fenomenală.

A doua categorie însumează ideea imanenței arhetipurilor, idee ce caracterizează, de această dată, gândirea aristotelică. În cartea sa *Metafizica,* Aristotel critică ideea platoniciană despre imagine (**εϊδη**). Pentru el, arhetipul este energia, forma care dă naștere fenomenelor concrete. Imaginea (**εϊδη**) nu poate fi separată de substanța completă, deci este imanentă lumii. Metafizica arhetipului este predominantă în interpretările atât filosofice cât și teologice ale textelor literare. Dacă ne gândim că εϊδη este esența ontologică originară, atunci arta, literatura nu sunt decât copii ale copiei, deci doar o palidă reflexie a esențelor[3]. Cei care adoptă acest mod de gândire sunt scoliaștii antichității târzii:neopitagoreicii și neoplatonicienii alegorizanți. Pentru a oferi o greutate, o autoritate cuvintelor lor, aceștia dădeau ca exemple marile opere ale antichității, iar ca scriitor preferat îl aveau pe Homer. Recitind marile epopei ale vremii, aceștia își expuneau propriile lor interpretări filosofice și teologice ale imaginilor poetice. De exemplu, filosofii stoici și cei ionieni spuneau că zeii sunt personificările principiilor materiale ale lumii. Zeus și Hera reprezentau sfera focului și sfera aerului ce se reîntâlnesc la limita dintre lumea terestră și lumea astrală. Neopitagoreicii vedeau în aventurile lui Ulise pe mare peripețiile sufletului astral care trebuie să rătăcească până când găsește prin moarte calea spre lumea superioară.

Această hermeneutică „alegorizantă" are ca scop reconstituirea modelelor originare ale căror copii se află în artă, dar și descoperirea arhetipurilor metafizice ce stau în spatele imaginilor poeziei. Criticul își propune să pătrundă în operă până la imaginile (εϊδη) care alcătuiesc structura de profunzime a realității. Critica modernă respinge o astfel de hermeneutică considerând-o falsă, afirmând că aceasta introduce criterii non-estetice în analiza operei. Conform criticii moderne, ideile și imaginile poetice își pierd autoritatea, fiind obligate să se supună unor interpretări filosofice, teologice sau științifice. Critica fenomenologică și critica post-modernă au slăbit poziția interpretărilor ce fac trimitere la lumea exterioară. Planurile metafizic și artistic nu se află în relație de subordonare precum o pictură față de original ci acestea se află în raport de omologie. Critica arhetipală metafizică evidențiază orizontul de concepte „pe care se proiectează actul creației în psihologia creatorului, și actului lecturii în psihologia receptorului"[4].

[2]*Ibidem,* p. 6.
[3]Aristotel, *Metafizica,* București, Editura Academiei, 1965.
[4]Corin Braga, *10 studii de arhetipologie,* p. 9.

În unele opere, arhetipurile metafizice sunt numite direct de către autor iar alteori sunt doar sugerate. Cel mai bun exemplu în acest sens este *Faust* al lui Goethe. În această operă, autorul are o viziune hermetică asupra lumii, dar Schiller îl obligă pe acesta să dea o semnificație alegorică operei. Astfel, autorul aduce la viață personaje precum: Dumnezeu, Duhul pământului, duhurile elementelor, diavolul, homunculus, figuri din sfera creștinismului, alchimiei, dar și a filosofiei oculte. Vorbind despre arhetipurile metafizice sugerate, găsim în poem figura Margaretei, care nu este altceva decât arhetipul gnostic al îngerului care decade ispitit de diavol; în figura mamei Margaretei găsim arhetipul Sfintei Fecioare, simbol al iubirii caste; figura lui Valentin este arhetipul arhanghelului militar.

Dacă citim poemul în codul de lectură filosofică propus de autorul însuși, găsim în figurile Margaretei și a Elenei conceptul de etern feminin, în figura lui Faust conceptul de *daimonion*, iar în Mume conceptul de *fenomen originar*.

Din punct de vedere psihologic, arhetipul este redus la o dimensiune subiectivă. Arhetipurile sunt de acum categorii ale reprezentării mentale. Acesta nu mai ține de ontologie ci cade în sfera antropologiei. Arhetipurile se împart astfel în funcție de locul unde sunt amplasate în aparatul psihic în două categorii: conștiente și inconștiente. Perioada în care este plasat arhetipul la nivel gândirii conștiente este cea dinaintea romantismului, când încă nu apăruse conceptul de spirit inconștient ca opus celui rațional. Mutarea de pe ontologie pe psihologie apare în filosofia neoplatonică a Renașterii. Dacă la Descartes găsim în psihologia sa ideea de *lumini divine* care influențează raționalul, la Kant divinul dispare, totul fiind atribuit facultății cognitive umane. Kant a elaborat teoria categoriilor apriorice ale rațiunii și ale sensibilității care împarte percepția senzorială și cunoașterea intelectuală[5].

Romanticii au plasat arhetipul în aparatul psihic inconștient, după ce au descoperit topografia etajată a minții umane. Această idee capătă o autoritate științifică în psihanaliza freudiană, iar strict termenul de arhetip devine cuvânt cheie în scrierile lui C. G. Jung. Arhetipurile în teoria jungiană sunt tiparele structurante ale vieții psihice. Ele organizează viața mentală în același fel în care instinctele organizează viața somatică. Sub influența lui Jung, Lucian Blaga emite teorii despre categoriile abisale ale cunoașterii. Acestea servesc drept linie mediană între adevărul absolut și reflexia acestuia în conștiința umană.

Arhetipologia antropologică a stat la baza celor mai importante demersuri hermeneutice ale secolului nostru. „*De la filosofii ionieni până în zilele noastre, Focul, Apa, Aerul și Pământul au constituit un fel de grilă perceptivă care provoacă în mod invariabil constelarea aceluiași limbaj de simboluri*”[6]. În baza aceleiași tradiții critice, structurile antropologice ale imaginarului sunt delimitate și de către Gilbert Durand. Acesta vorbește despre schemele, regimurile și rețelele de simboluri pe care le regăsim constant în viziunile artistice și mitice.

Arhetipologia psihologică s-a aflat într-o continuă expansiune până la jumătatea secolului XX, când i s-au adus două critici majore. Pe de o parte, este acuzată că reduce limbajul artistic pierzând specificitatea literaturii, iar pe de altă parte i se reproșează că aceasta construiește un model ce nu există în realitatea efectivă. Acest arhetip impune existența unui *homo religiosus*, *homo universalis* sau *poeticus* invariabil și constant, iar acest model antropologic nu poate fi găsit în niciuna din creațiile artistice sau religioase.

Arhetipologia antropologică s-a retras în detrimentul arhetipologiei de accepțiune culturală. Acest fel de arhetipologie își caută fundamentul în domeniul său specific de existență și anume cultura. Astăzi, culturile sunt manifestări de sine stătătoare, nemaifiind înțelese ca expresii ale unui fond psihologic abisal. Accentul nu mai cade pe planul potențialității subiective ci pe planul actualizărilor complete manifestate prin operă. Lucian

[5]I. Kant, *Critica rațiunii pure*, București, Edit. Științifică, 1969, p. 38.
[6]Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, p. 13.

Blaga spune că această abordare „*relativizează valabilitatea formelor sensibilității [cf. Kant], punându-le în funcție de realitatea, circumscrisă și destul de limitată, a unei culturi*”[7].

La fel ca celelalte tipuri de arhetipologii, și arhetipologia culturală poate fi împărțită în două categorii. Prima categorie însumează constantele general umane, iar a doua categorie însumează constante parțiale ale unor civilizații și culturi delimitate istoric și geografic. În domeniul literaturii, o anatomie a criticii, un tablou al invariațiilor în care se regăsesc toate operele literare începând cu antichitatea este creat de Northrop Frye. La unison cu acesta, Adrian Marino propune un proiect în care literatura comparată recapitulează într-o teorie și poetică a literaturii mondiale, extrăgând invarianții comuni ai literaturii. Din această acțiune rezultă mai multe constante care pot fi: o specie literară, un concept sau o idee poetică, un motiv, un mit sau un simbol asupra cărora se pot face ulterior studii care să determine geneza, evoluția, difuziunea, metamorfozele, declinul, iar mai apoi, dacă este cazul, dispariția.

La polul opus universalismului radical se află poziția moderată care manifestă o mare prudență. Aceasta nu lucrează cu tablouri generale din teama ca diferențele specifice să nu fie pierdute într-un gen comun unic. Pentru a înțelege destinul arhetipurilor trebuie să înțelegem mai întâi cultura care le naște și care le dă un anumit tonus.

Cu toate acestea, poziția individualistă și cea generalistă nu se exclud reciproc. Adrian Marino puncta[8] că universalul poate fi perceput prin individual. Pornind de la această premisă se evită tentația de ierarhizare a culturilor și punerea culturii europene în prim-plan. Din punct de vedere al unui arhetipolog culturalist nu există culturi mai valoroase decât altele mai profunde, complete, mai complexe, mai realizate. Oricare dintre culturile lumii exprimă o anumită societate. Eliminarea invarianților și a stereotipilor literaturii universale, crede Adrian Marino, ar duce la o rezumare a literaturii comparate într-o teorie a literaturii.

Arhetipologia culturală nu se limitează la apariția și difuziunea temelor, ci le integrează în culturi specifice, iar mai apoi le explică geneza, transformările și interrelațiile. Prin aceasta se dovedește a fi un instrument hermeneutic ideal pentru comparatism. Arhetipologia își propune astfel să reliefeze miturile colective, dar și imaginile simbolice ale fiecărei culturi și ale fiecărui curent în parte, iar în ultimă instanță, ale întregii omeniri. În accepțiunea culturală se pot interpune atât interpretările metafizice, cât și cele antropologice. Dacă aceste trei ramuri ar conlucra critica literară ar fi însoțită atât de mitanaliză și mitocritică, precum și de psihanaliză și psihocritică, iar arhetipologia ar conferi un aspect organic demersului comparatist.

Mai mulți cercetători sunt de părere că fenomenul imaginar al secolului XX reprezintă o proliferare a imaginilor, o ieșire din matcă pe toate palierele vieții: sociale, culturale, spirituale, istorice. Deși în secolele XVIII-XIX, imaginea și imaginația din sfera gândirii critice s-a diminuat, fiind considerate periculoase pentru spirit, odată cu cercetările lui Jung, Freud și Bachelard despre psihanaliză, studiul imaginii revine în atenția cercetătorilor, dezvoltând în secolul XX o întreagă știință și fenomenologie a imaginii și a compușilor acesteia: imaginar, imaginație, imagologie. Astfel ia sfârșit epoca culturii abstracte[9]. Acest fenomen îl datorăm atât ideologiilor secolelor trecute precum: raționalismul, pozitivismul, cât și progresismului industrial care vor anula în conștiința oamenilor existența *imago Dei*. Toate acestea îl vor face pe Nietzsche să exprime într-un secol în care nihilismul european era în plină ascensiune că „Dumnezeu a murit”.

Valorile imaginarului, după cum le numește G. Durand, bastioanele de rezistență, în această perioadă decăzută au fost curentele moderniste: suprarealismul și simbolismul, care prin poeții Baudelaire, Valery, Rimbauld și Breton, vor conferi potențialului creativ al

[7]Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, în *Opere*, Vol 9, București, Edit. Minerva, 1985, p. 17.
[8]Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol I-VII, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1991-1998.
[9]J. J. Wunenburger, *Filosofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfațată de Sorin Alexandrescu, Iași, Edit. Polirom, 2004, p. 9.

imaginației funcția creatoare deplină. Imaginației i se va conferi rolul de a desluși, cel puțin în domeniul artistic, sensul ascuns al ființei, și, mai presus de toate rolul de a crea un nou univers, cel imaginativ. Instaurarea lumii imaginilor în secolul trecut a avut două cauze: pe de o parte amplificarea ideilor materialist-pozitiviste ce lăsau în umbră imaginația considerată limitată, un punct slab al umanității, aceasta fiind acceptată doar în domeniul artistic, iar pe de altă parte avântul științei face din raportarea eului la un plan transcendent, o problemă acută[10].

În legătură cu această problemă, Mircea Eliade afirma că toate aceste transformări nu sunt ceva nou pentru istoria omenirii, că putem constata o repetare a acelorași situații încadrate în altă matcă a istoriei. Despre timpul cosmic acesta afirmă că nu este „ireversibil, ci reversibil, ciclic și atât de important pentru umanitate[11]". Eliade mai afirmă că interesul accentuat pentru mituri și simboluri în secolul XX se datorează faptului că civilizația modernă se află într-un real regres spiritual, iar omul tinde „a se întoarce la el însuși pe drumul cel mai lung"[12].

Secolul XX este perioada în care se dezvoltă teorii complexe și inedite despre imagine și imaginar. Deși în istoria lumii au fost cunoscute manifestări ale imaginii (mitologia greacă, cea latină, evul mediu și renașterea cu a ei înflorire culturală), bazele concrete ale cercetării acesteia, dar și a imaginarului s-au pus abia în secolul trecut. Avem mărturie lucrările efectuate de scriitori precum: Leon Cellier, Gilbert Durand, Paul Deschamp. Aceștia, în anul 1966, la Grenoble, au pus bazele primului Centru de Cercetare a Imaginarului, unde se găsesc cercetări din diferite domenii: filosofie, sociologie, antropologie, psihologie, istoria și filosofia religiilor, psihanaliză etc.

Antemergătorii acestora,cei care au deschis drumul spre aceste cercetări, au fost: Jung, Freud, Sartre-în domeniul psihologiei și psihanalizei, Dumezil, Eliade, Henri Corbin, Levi-Strauss, Ernst Cassier-în domeniul filosofiei religiilor și istoriei, Bachelard în domeniul epistemologiei. Având acești coloși la bază, scriitori precum: J. J. Wunenburger, G. Durand, J. Borella, J. Burgos, R. Caillos, au emis teoriile în a căror sferă de atracție se desfășoară cea mai profundă gândire contemporană.

Pe parcursul acestei lucrări vom aborda și imaginarul religios pentru că acesta reprezintă cea mai arhaică formă a imaginarului, fiind un hotărâtor aspect al vieții omului apărând de-a lungul timpului sub formă de arhetip, mit, simbol. Referirile la imaginarul religios vor fi succinte, principalul scop fiind acela de a evidenția modurile în care imaginea din imaginarul religios se transformă în imagini raportate la mit, arhetip, cronotop constructiv, prototip, toate întâlnite în operele poetice.

Unul din efectele postmodernismului este creșterea rolului imaginației și a imaginilor, în viața omului, iar între om și mediul fizic trebuie să existe o conexiune mediată, „umanitatea și lumea se întâlnesc pe interfața extraordinar de complexă a reprezentărilor imaginare"[13]. Din această cauză, studierea imaginii, văzută din perspectivă jungiană (adică reprezentarea conștientă a inconștientului colectiv) devine o necesitate resimțită în secolul XX. În cartea sa *Structurile antropologice ale imaginarului*, Durand împarte imaginile în două categorii: diurne și nocturne, iar prin aceasta redă liniile antropologice ale imaginarului. Știința nu a putut cuprinde în rigorile sale termenul de imaginar, acesta manifestându-se în mai multe domenii precum: istoric, social, filosofic, lingvistic, artistic, cotidian, iar pe parcursul istoriei literare întâlnim o serie de sinonime: imaginație, fantezie, fantastic.

---

[10]Gilbert Durand, *Introducere în mitologie. Mituri și societăți.*, Traducere de Corin Braga, Cluj, Edit. Dacia, 2004, p. 37.
[11]Mircea Eliade, *Întâlnirea cu sacrul*, Volum îngrijit de Cristian Bădiliță în colaborare cu Paul Barbăneagră, Cluj, Edit. Echinox, 2001, p. 27.
[12]*Ibidem.*
[13]Corin Braga, *Teoria și practica imaginii*, „Caietele Echinox", Vol 2, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 2001, p. 6.

În zilele noastre imaginarul este de sine stătător şi are un spectru larg de acţiune. Toate acestea se datorează lucrărilor lui J. Burgos, L. Borella, G. Durand, J. J. Wunenburger. O altă definiţie a imaginarului o găsim la G. Durand. Pentru acesta imaginarul „reprezintă acea tensiune a două forţe de coeziune, a două regimuri (diurn şi nocturn) care inventariază imaginile în două universuri antagoniste (...). E un traseu antropologic în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată şi modelată de către imperativele pulsionale ale subiectului”[14].

Teoria imaginarului nu este privită doar din punct de vedere antropologic aşa cum a prezentat Durand. J. Burgos vine cu o nouă idee care atrage atenţia şi anume încorporarea imaginarului în sfera literară. Acesta este interesat de felul în care imaginile creează lumea virtuală chemată să devină realitate. Burgos spune că el nu încearcă să creeze o nouă critică literară ci vrea să surprindă „fiinţa vie a poeziei pe cale de a se făuri sub ochii noştri”[15]. La fel ca şi Durand, Burgos vorbeşte despre imagine în raport cu imaginarul. Acesta analizează funcţia simbolică a imaginii şi nu acceptă principiul linearităţii semnificantului cât timp imaginile sunt mobile şi se organizează în „constelaţii simbolice”.

Aplicarea sistemului lui Durand de studiere a poeziei, reprezintă punctul de diferenţiere dintre poetician şi antropolog. Burgos vorbeşte despre simbolismul imaginilor, pe când Durand, pe măsură ce înaintează în traseul antropologic al regimului diurn, caută să dea imaginilor motivaţii multiple. Spre exemplu G. Durand în simbolurile intimităţii şi inversării prezintă izomorfismul adâncimii acvatice şi telurice, al dedublării înghiţirii, al hranei din mitul lui Iona, al figurii feminine, al cultului romantic al femeii, a vopselei, a culorii, al apei dense ca şi eufemisme ale morţii, iar ca toposuri arhetipale prezintă pădurea sacră, mormântul, corabia şi barca, centrul paradisiac, vasul sacru, simboluri ce se regăsesc şi în imaginarul religios.

Din toate teoriile prezentate reiese că la baza imaginarului se află gândirea mitică numită şi gândirea în imagini atribuită omului ancestral, celui ce-şi are rădăcinile adânc înfipte în realitatea religioasă. Ştiind despre religii, indiferent că vorbim despre cele monoteiste sau politeiste, că sunt protectoare de imagini, mituri, toposuri arhetipale, simboluri, iar toate acestea alcătuiesc imaginarul.

Pe lângă perspectiva antropologică şi cea poetică, imaginarul a fost studiat şi din perspectivă istorică. Durand însuşi considera istoria ca fiind o sursă a valorilor imaginare. Istoricul Lucian Boia continuă ideile lui Durand şi ale lui Bachelard, dar le priveşte dintr-o altă perspectivă. În scrierile acestuia ideea centrală gravitează în jurul diferenţierii, dar nu separării realului de imaginar. Studiind istoria vom observa repetarea unor teme sau modele în istorie, adaptate „ritmului vieţii istorice”[16], modificate în funcţie de secol sau cultură. Boia este de părere că repetarea unor teme ancestrale, a unor mituri sau a unor simboluri are ca scop descoperirea sacrului ascuns în profan „fondul mitologic al epocii noastre nu este mai puţin dotat decât cel al primitivilor. Diferenţa constă în vocabular. De obicei, credinţele celorlalţi sunt numite mituri. Credinţele noastre sunt însă adevăruri”[17]. Istoricul Lucian Boia spune că imaginarul este alcătuit din opt structuri arhetipale.

Prima structură face referire la realitatea transcendentă. Aici regăsim atât supranaturalul cât şi sacrul. Acest arhetip se regăseşte în mentalitatea umanităţii indiferent de secol, rasă, cultură sau teritoriu. În cartea *Sacrul*, Rudolf Otto, prezintă ideea conform căreia omul este conştient că viaţa lui este condiţionată de către o forţă supranaturală, iar această conştiinţă s-a manifestat, de-a lungul timpului, atât printr-un sistem complex de idei religioase

[14]Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 15.
[15]Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, Traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Bucureşti, Edit. Univers, 1998, p. 7.
[16]Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Edit. Humanitas, 1994, p. 30.
[17]*Ibidem*, p. 31.

(monoteismul sau politeismul), cât şi prin structuri simple de manifestare a ideii religioase (totemismul, animismul, fetişismul).

Primele imagini apărute în conştiinţa colectivă sunt cele care înglobează imaginea divinului. Fie că vorbim despre cuplul paradisiac, despre *yin* şi *yang*, anima sau *animus*, fie că vorbim despre cronotopuri cum ar fi: timp, mitic, istoric, cosmic, peşteră, munte, insulă sau despre obiecte sacralizate datorită practicilor religioase trebuie să reţinem că toate acestea sunt replici ale unor imagini arhetipale ce dobândesc „funcţii transistorice, reverberaţionale în religiile lumii”[18]. Eliade spune că sacrul este: „un element în structura conştiinţei, iar nu un stadiu în istoria acestei conştiinţe”[19]. Putem spune că sacrul este o constantă necesară în viaţa omului fără de care acesta nu ar putea să se deschidă în faţa cosmosului, prin urmare, nu ar putea să se deschidă nici în faţa profundelor semnificaţii ale acestuia.

După cum afirmă istoricul Lucian Boia, legătura omului cu sacrul nu s-a diminuat odată cu trecerea secolelor pentru că omul este ontologic legat de Absolut prin arhetipuri, mituri, simboluri şi imaginar religios, cel din urmă fiind modul de pricepere al Absolutului în ciuda dezvoltării tehnicii şi tehnologiei şi totodată, în ciuda ramificării sentimentului religios în mai multe credinţe mai vechi sau mai noi apărute. „Atâta timp cât omul va rămâne om, el va continua să investească într-o realitate transcendentală şi să-şi imagineze semnificaţii dincolo de aparenţe”[20]. Deşi unii critici spun că suntem martorii dispariţiei lente a sacrului din lume, noi credem că nu este vorba de o dispariţie, ci de o diseminare a arhetipurilor în imaginarul societăţii contemporane.

A doua structură arhetipală despre care vorbim face referire la trupul material dublat de o esenţă divină, la moarte şi înviere. Trupul este dublat de o esenţă divină numită spirit sau suflet care se desprinde de trup atât după moarte cât şi în timpul vieţii, dar care îşi continuă sigur viaţa după moarte. Acesta după concepţia Hadesului grecilor intră într-un tărâm închis sau după concepţia hindusă se reîncarnează, sau după religia creştină este răsplătit sau pedepsit, sau după infernul clasic îşi duce existenţa mai departe ca o umbră indiferent de păcatele sau faptele bune săvârşite anterior. Această concepţie a dublului a adus la apariţia unor toposuri imaginare ale paradisului sau infernului.

Celelalte şase structuri arhetipale: unitatea, alteritatea, evadarea, descifrarea viitorului, actualizarea originilor şi lupta contrariilor, prezintă într-o mai mică sau mai mare măsură valenţe religioase toate având o semnificaţie universală.

Conform celor prezentate mai sus putem afirma că imaginarul nu poate fi cuprins între graniţele rigide ale ştiinţei, dar că acesta face parte din realitatea cu care nu se confundă, dar de care nu este nici despărţit, din mentalitatea omenirii cuprins în anumite culturi şi epoci. Putem afirma în continuare că imaginarul îşi are obârşia în imaginile ce alcătuiesc viaţa omului, dar şi din imaginaţia creatoare. Plecând de la acest punct putem vorbi despre mai multe feluri de imaginar cum ar fi: imaginar artistic, social, cultural, filosofic, istoric, dar şi religios, cel din urmă oferindu-i durabilitate şi stabilitate în istorie. După cum am arătat mai sus, imaginarul, privit din punct de vedere istoric operează cu opt structuri arhetipale care se repetă de-a lungul timpului schimbându-şi forma, dar niciodată matricea. Acestea s-au păstrat pe lângă forma orală şi în formă scrisă. Unele simboluri şi mituri s-au transmis din generaţie în generaţie, atât sub formă de legende, sau cântece cât şi sub formă de poveşti sau povestiri. Studiind istoria putem uşor observa cum fiecare autor care a transmis mai departe structurile arhetipale mai sus enunţate le-a modificat câte puţin.

În creaţiile literare vom observa o diminuare a sacrului. În cadrul creaţiilor literare, imaginarul arhetipului este acoperit de imagini simbol, de imagini vii sau metafore simbol

[18]Mircea Eliade, *Întâlnirea cu sacrul*, p. 23.
[19]*Ibidem*, p. 24.
[20]Lucian Boia, *op. cit.*, p. 29.

care au rolul de a descifra textul în fața cititorului astfel putem vorbi despre imaginarul poetic al operelor literare din perioada romanticilor, simboliștilor, suprarealiștilor. Autorii din aceste perioade au umplut pagini întregi de teorii despre imagine, imaginar și imaginație cea din urmă fiind considerată „regina facultăților omenești". Gilbert Durand definește folosirea unor cuvinte precum: zi-limpezire-azur-rază-viziune-grandoare-puritate ca fiind o structură de imaginație ce constituie obiectul unor transformări: ziua dă lumină, lumina dă limpezime, limpezimea se modelează în strălucire. În același timp azur poate da alb sau auroră, raza ne duce la soare, la astru sau la stea, iar grandoarea poate primi o serie de valențe precum: culme, înalt, frunte, cer, Dumnezeu, iar puritatea cel mai ușor se poate metamorfoza în înger[21].

În încercarea de a defini o realitate - în cazul acesta îngerii - trebuie să pornim de la etimologia cuvântului „înger". *Mal'ak* în ebraică sau *angelos* în greacă (de unde avem românescul înger), în traducere este sinonim cu o arie lingvistică destul de largă pentru mesager/ trimis/ vestitor etc. Acestea nu arată altceva decât scopul pentru care au fost creați îngerii, mai exact de a fi mesageri și slujitori ai divinității. Cercetând Scripturile vom observa că acest rol de mesager al divinității l-au avut și o serie de oameni cărora le-a fost atribuit apelativul „înger". Cei mai cunoscuți dintre aceștia sunt Moise (Numeri 20:16) și Ioan Botezătorul (Maleahi 3:1, Matei 11:10) etc.

Conform învățăturii de credință ortodoxă referitoare la originea îngerilor, credem că îngerii au fost creați de Dumnezeu, asemenea întregii creații, nu din Sine Însuși, nu din ceva existent deja, ci din nimic. Citind din Psalmii lui David și din Sfânta Scriptură, putem să dăm o scurtă definiție îngerilor, așa cum ne sunt ei prezentați: îngerii sunt ființe spirituale („Cel ce faci pe îngerii tăi duhuri..."[22]), înzestrate, ca și oamenii, cu voință, simțire și rațiune, care văd fața lui Dumnezeu („Căci vă zic vouă că îngerii din ceruri văd pururea fața Tatălui Meu..."[23]), care preamăresc pe Dumnezeu („Și (serafimii) strigau unul către altul, zicând: Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot"[24]), împlinesc voia Tatălui („Binecuvântați pe Domnul toți îngerii Lui... cei puternici la virtute, care împliniși cuvintele Lui și ascultați glasul cuvintelor Lui..."[25]), vorbesc cu oamenii și îi învață („Iar de i-a grăit lui duh sau înger, să nu ne împotrivim lui Dumnezeu"[26]), se bucură pentru întoarcerea celor păcătoși („Zic vouă, așa se face bucurie îngerilor lui Dumnezeu pentru un păcătos care se pocăiește"[27]), fiind în același timp ființe superioare omului și inferioare lui Dumnezeu[28], mărginite (adică nu au calitățile divine de omnipotență, omniprezență etc.), dar spre deosebire de om, nemuritoare.

„Un fel de pasăre minune
Ce mijlocește pentru noi
Cu maximă devoțiune
Un loc în lumea de apoi."

(Mircea Trifu, *Îngerul*)

Această epigramă descrie cu exactitate menirea îngerului. Studiind tratatele de teologie despre îngeri, aflăm că Biserica îi consideră ființe intermediare între om și Dumnezeu. Rolul acestora este atât de a da slavă lui Dumnezeu, cât și de a ajuta omul în urcușul lui spre mântuire. Conform învățăturii de credință ortodoxă referitoare la originea îngerilor, credem că

[21]Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 35.
[22]Psalmi103:4.
[23]Matei 18:10.
[24]Isaia 6:10.
[25]Psalmi 102:20.
[26]Facere 23:9.
[27]Luca 15:10.
[28]Pr. Prof. Dr. Isidor Todoran, Prof. Dr. Ioan Zăgrean, *Dogmatică ortodoxă. Manual pentru Seminariile Teologice*, editura Renașterea, Cluj Napoca, 2005, p. 140.

îngerii au fost creaţi de Dumnezeu, asemenea întregii creaţii, nu din Sine Însuşi, nu din ceva existent deja, ci din nimic.

Întrucât prezentul studiu îşi propune o abordare multidisciplinară a problematicii îngerului, vom reaminti, în cele ce urmează, câteva elemente definitorii din perspectivă teologică.

În doctrina creştină a primelor veacuri, acest adevăr (existenţa îngerilor, „puterile cele fără de trup") de credinţă ocupă un loc considerabil, indicând premizele unei angelologii care se va contura ulterior, în operele celor trei mari ierarhi ai Bisericii şi a Fericitului Augustin, pentru ca să se afirme apoi în opera capitală a lui Pseudo Dionisie Areopagitul. Din punct de vedere dogmatic creştin, problema cosmogonică nu poate fi sesizată decât în ansamblul pe care-1 prezintă Sfânta Scriptură, primind în acelaşi timp, ca pe un tot, existenţa duhurilor fără materie, existenţa materiei neînsufleţite şi existenţa desăvârşitei unităţi materie-duh, adică a omului.

Învăţătura despre Sfinţii îngeri este cuprinsă atât în Sfânta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament, cât şi în scrierile Sfinţilor Părinţi şi scriitori bisericeşti, în Sfânta Tradiţie şi în cărţile de cult ale Bisericii noastre Ortodoxe. De aceea, Sfinţii îngeri „puterile cele fără de trup", cum ii numeşte Biserica noastră dreptmăritoare, ocupă un loc important în cultul ortodox.

Despre numărul şi ierarhia îngerilor au vorbit atât Sfinţii Părinţi ai Bisericii, cât şi dogmele Bisericii, iar în învăţătura de credinţă găsim o clasificare a lor după rang. Deoarece îngerii apar doar fragmentar în scrieri, motivul sau criteriul împărţirii lor pe ranguri nu este clar. Ştim despre îngeri că sunt într-un număr foarte mare, poziţie argumentată de Sfinţii Părinţi, iar despre ei mai întâlnim secvenţe atât in Biblie, cât şi în alte scrieri unde ni se descriu arhangheli şi alte fiinţe celeste, care nu sunt cunoscute nominal, în opinia unor Sfinţi Părinţi şi scriitori bisericeşti.Sfinţii Părinţi vorbesc de o varietate „infinită" a Puterilor spirituale şi în aceasta infinitate se manifestă bogăţia infinită a imaginaţiei şi a puterii lui Dumnezeu. În lauda acestei mulţimi „infinite" de duhuri se vesteşte slava infinită a lui Dumnezeu[29].

Pentru a face o grupare a îngerilor, Sfântul Dionisie Pseudo-Areopagitul face o împărţire a acestora pe nouă cete grupate în trei clase recunoscută şi acceptată de Biserică. Împărţirea bine stabilită a îngerilor demonstrează un sistem perfect funcţional al planului divin antrenat prin puterea harică.

Existenţa îngerilor o atestă Sfânta Scriptură în care se vorbeşte foarte des de ei, începând de la heruvimul pus să păzească cu sabia de foc la intrarea în Eden şi până la cei şapte îngeri ai Apocalipsei, pretutindeni ei sunt descrişi ca fiinţe reale şi funcţionale.

Dumnezeu prin mulţimea bunătăţii Sale a creat atât lumea nevăzută cât şi cea văzută, şi „în timp ce gândeşte creează; iar gândul se face lucru, realizându-se prin Cuvânt şi desăvârşindu-se prin Duh"[30].

Îngerii au fost primul act de creaţie. Sfântul Ioan Damaschin spune că „Dumnezeu a echilibrat astfel creaţia Sa, încât a creat întâi făpturile spirituale, apoi lumea materială şi în urmă pe om „din celelalte două".[31] „Ei sunt cerurile" pe care le-a făcut Dumnezeu la început, ei sunt „lumina" care a apărut la cuvântul Domnului: „Să fie lumină", strălucirea care a apărut înaintea soarelui, cetatea îngerească cea veşnică, aşa interpretează Fericitul Augustin crearea îngerilor.[32] Iar Sfântul Teodor Studitul numeşte pe îngeri „o lume de minţi". Ei sunt flacăra

[29]Pr. Prof. Dr. D. Stăniloae, *Teologia Dogmatică Ortodoxă,* vol. II, Editura Institutului Biblic şi de Misiune a Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1978, p. 425.
[30]Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune a Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, p. 59.
[31]*Ibidem,* p. 60.
[32]Anca Manolache, *Un capitol de angelologie,* în *Studii Teologice*, VII, 1955,Nr. 1-5, p. 124.

cuvântătoare a lui Dumnezeu, munţii cei luminoşi, prin care ne luminează Dumnezeu, prima lume supralumească dinainte de lume“.[33]

Toţi îngerii au fost creaţi odată la început prin Cuvânt. Această apariţie deodată şi definitivă pentru întreaga lume angelică de la începutul timpului şi în veşnicie, implică inutilitatea înmulţirii lor, iar pentru că ei sunt de natură pur spirituală „imposibilitatea înmulţirii lor între ei şi prin ei“[34].

Referitor la natura sau firea îngerilor care este pur spirituală, aceasta a dat loc la multe dispute în primele secole ale creştinismului, întrucât gnosticii susţineau învăţătura lor greşită, că îngerii emană din Dumnezeu şi sunt de origine divină. Această învăţătură a determinat pe Sfinţii Părinţi şi scriitori bisericeşti ca în scrierile lor să combată gnosticismul. Astfel, literatura veche patristică, adevereşte credinţa de totdeauna a Bisericii în existenţa îngerilor, în natura şi rolul lor de mijlocitori în actul de mântuire a lumii şi în acelaşi sens s-au pronunţat şi Sfinţii Părinţi şi scriitori bisericeşti de mai târziu.

Sinodul al VII-ea ecumenic stabileşte odată cu cultul sfinţilor şi alicoanelor şi cultul Sfinţilor îngeri şi totodată hotărăşte că „îngerii sunt făpturi netrupeşti şi pot să fie zugrăvite în biserici“ şi totodată dă anatema pe toţi cei ce nu cred în ei, socotindu-i eretici[35].

Sfântul După Sfânta Scriptură, îngerii sunt duhuri nevăzute, fiinţe spirituale veşnic mişcătoare, libere, necorporale, care se trimit de Dumnezeu spre a sluji oamenilor ca mijlocitori la mântuirea lor.

Sfântul Apostol Pavel explică acest lucru despre îngeri când zice: nu sunt toţi oare duhuri slujitoare, care se trimit spre slujirea celor ce vor să moştenească mântuirea?” (Evrei 1, 14). Li se atribuie apoi însuşiri spirituale, raţiune şi voinţă, căci se zice deseori că ei văd faţa lui Dumnezeu, că se bucură de întoarcerea păcătoşilor, că doresc să cunoască tainele mântuirii.

Vasile cel Mare spune că deşi îngerii sunt nemateriali, ei sunt totuşi fiinţe mărginite, pentru că ei nu pot fi în acelaşi timp peste tot, ci numai într-un singur loc, deşi străbat spaţiul cu iuţeala gândului. Ei nu sunt atotştiutori. Fac lucruri pe care omul nu le poate face, dar minuni nu pot săvârşi decât numai cu ajutorul lui Dumnezeu. Tot Sfântul Vasile arată că Puterile cereşti nu sunt sfinte prin fire, ci au măsura sfinţeniei de la Duhul, îngerii au primit în firea lor nemurirea în har. „Ei sunt lumini spirituale care îşi au lumina de la Lumina cea fără început şi sfinţenia fiinţei lor au primit-o de la Duhul Sfânt care sfinţeşte toate“[36].

Sfinţii îngeri sunt superiori omului, atât ca putere şi ştiinţă, căci Psalmistul numeşte „puternici la virtute“, cât şi în orice altă privinţă, după cum zice acelaşi Psalmist : „Ce este omul că-l pomeneşte, sau fiii oamenilor că-i cercetezi ? Făcutu-i-ai cu puţin mai mici decât îngerii (8, 5 ; 102, 21).

Spiritualitatea îngerilor rezultă şi dintr-o cântare bisericească care-i prezintă pe îngeri netrupeşti : „N-au cunoscut când Te-ai întrupat îngerii Tăi cei fără de trup“[37]. Neavând trup ei sunt fără gen, nemuritori prin har şi n-au trebuinţă de mâncare, băutură etc. cum au nevoie oamenii. După înviere şi oamenii vor fi asemenea îngerilor, spirituali şi fără să aibă nevoi materiale, ca cei în trup, căci zice Mântuitorul Hristos înfruntând pe saduchei, o sectă iudaică care nu credeau în înviere şi nici în existenţa îngerilor. „La înviere (oamenii) nu se mărită, nici se însoară ci sunt c aîngerii lui Dumnezeu din ceruri“ (Matei 22, 30).

---

[33] *Ibidem,* p. 126.
[34] *Ibidem,* p. 129.
[35] Nicolae Chitescu, Pr. prof. Ioan Petreuta, *Teologia dogmatică şi simbolică,* vol, 1, , Editura Institutului Biblic şi de Misiune a Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1957, p. 483.
[36] Anca Manolache, *op. cit.* P. 126.
[37] Text dintr-un tropar la vecernia Crăciunului.

În Sfânta Scriptură se vorbeşte adesea despre arătări de îngeri sub forme văzute, nu înseamnă însă că ei au un trup,ci îngerii îmbracă o formă trupească, numai cu învoirea lui Dumnezeu, când ei se arată oamenilor. Sfinţii Părinţi comentând textele scripturistice unde îngerii se înfăţişează oamenilor luând trup omenesc, aceasta s-a făcut sau în chip metaforic pentru a arăta existenţa lor reală, ori pentru a exprima ideea că îngerii nu sunt spirite absolute ca Dumnezeu[38].

Există şi îngeri răi numiţi, peste tot în Sfânta Scriptură, demoni, draci, spirite rele, duhuri necurate. Demonii au şi ei o ierarhie, iar conducătorii lor sunt denumiţi : Lucifer, Satana, Belzebut, Veliar etc., toţi aceştia provin din îngerii căzuţi din pricina păcatului mândriei, care a încolţit în mintea lui Lucifer. Împreună cu Lucifer au căzut din ceruri, toţi îngerii din ceata lui s-au prăbuşit, din care unii au rămas în văzduhuri, alţii au căzut pe pământ şi alţii sub pământ. De aici se constată că firea îngerească a fost posibilă de pervertire. „Demonii sunt răi prin lipsa virtuţilor îngereşti, fiindcă a slăbit raţiunea lor firească. Răul la demoni constă în mânie neraţională, dorinţă nechibzuită, imaginaţie nestăpânită, căci ei au pierdut plenitudinea harului divin”[39]. Îndepărtându-se de harul lui Dumnezeu, Lucifer şi toţi îngerii lui, ei nu vor şi nu săvârşesc niciodată binele, ci numai răul din cauza împietririi inimii lor. „Niciodată Satana nu va mai putea reveni la viaţă, el îşi va trăi continuu propria moarte, pe care a ales-o din propria iniţiativă, cu propriile puteri şi în virtutea liberei sale alegeri“[40].

Despre căderea lui Lucifer şi a îngerilor lui, Sfânta Scriptură o pomeneşte în mai multe locuri, dar nu explică raţiunea ce a determinat această cădere, pentru că nici din afară nu putea veni ispita şi nici dinăuntru, fiindcă natura îngerilor a fost bună la început. În cartea lui Iezechil se poate citi: „Erai un Heruvim ocrotitor, cu aripile întinse ; te pusesem pe muntele cel Sfânt a lui Dumnezeu, ...ai fost fără prihană în căile tale. Din ziua când ai fost făcut, până în ziua când s-a găsit nelegiuirea în tine”. Proorocul Iezechil continuă : „Ţi s-a îngâmfat inima din pricina frumuseţii tale, ţi-ai stricat înţelepciunea cu strălucirea ta...“ (Iezechil, 28,7). Profetul Isaia zugrăveşte într-un chip şi mai plastic cum groaznica ispită încolţeşte în capul lui Lucifer, ceea ce duce la căderea îngerilor : „Tu ziceai în inima ta : «Mă voi sui în cer, îmi voi ridica scaunul de domnie mai presus de stelele lui Dumnezeu, voi şedea pe muntele adunării dumnezeilor... voi fi ca Cel Prea înalt»” (Isaia 14, 13-14).

Andrei Pleşu, alegând filonul teologic în paginile studiului său, are o interpretare nouă, inovatoare cu privire la relația om-înger: „Omul e însuşi rostul şi încununarea lumii. El adună, în jurul verticalei sale, toată vasta lărgime a universului căreia îngerul îi arată, doar direcţia. Îngerul e un vector, o indicaţie de traseu, o săgeată. Omul e o cruce: structura şi suferinţa lumii, adunate intr-o singură imagine. Incapabil să psalmodieze neîntrerupt, incapabil să zboare, obligat, prin fire să alterneze munca la grajduri cu rugăciunea, omul poate povesti îngerului ceva fără echivalent în lumea îngerească: cum să te mântuieşti prin răstignire. Îngerii - spune Dumitru Stăniloae - cunosc mai mult adâncurile Dumnezeirii; oamenii cunosc mai mult taina ei făcută evidentă prin înviere”[41].

În cele ce urmează, vom face o scurtă incursiune în operele Sfinților Părinți pentru a reliefa prezența îngerilor. Știm că „scrierile Părinţilor Apostolici fac tranziţia între scrierile revelate ale Noului Testament şi literatura patristică”.[42]

O clasificare a îngerilor în superiori și inferiori ne este dată de Păstorul din Herma, care susține că fiecare om are doi îngeri: unul bun și unul rău. Cel bun îl păzește pe om de la naștere până la ușa mormântului, neinfluențând alegerile acestuia, pe când îngerul rău îl

[38]*Învățătură de credință creștină ortodoxă,* Editura Sfintei Arhiepiscopii a Bucureştilor, Bucureşti, 1952, p. 65.
[39] Mircea Nișcoveanu, *Teologia lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, opera Despre numele divine,* în *Ortodoxia,* XVI, (1964), nr. 2, p. 258.
[40]Ana Manolache, *op. cit.* p. 131.
[41]Pleșu Andrei, *Despreîngeri,* Editura Humanitas, București, 2003, pp. 35-36.
[42]Pr. Dr.Ghețu, Iulian, *op.cit,* p. 63

ispitește constant, încercând să îl abată de calea cea bună spre mântuire. În calitatea lor de mesageri ai voii divine, îngerilor le revine datoria de a-l îndruma sau de a-l pedepsi pe om.[43]

Sfântul Iustin Martirul și Filosoful afirmă despre îngeri că se hrănesc cu mană și au corporalitate aeriană[44], iar diavolii nu fac altceva decât să îl îndrume pe om spre calea pierzaniei.[45]

Sfântul Vasile Cel Mare consideră că îngerii au avut calitatea de sfinți încă de la începutul creației, iar participarea acestora la sfințenie lui Dumnezeu este demonstrată de sfântul părinte ca fiind insuflată de Sfîntul Duh („Chiar dacă vorbeşti despre îngeri,despre arhangheli şi despre toate puterile cele mai presus de lume,totuşi şi ele îşi primesc sfinţenia tot prin ajutorul Duhului Sfânt").[46] Sfântul părinte spune ca îngerii sunt grupați într-o mare armată ce luptă mereu cu îngerii căzuți. Știm că oamenilor, după căderea din Eden, nu le-a mai fost posibil să vadă vreodată fața lui Dumnezeu. Îngerii, pe de altă parte, se împărtășesc constant din slava Sa și văd fața Domnului. Despre calitatea îngerilor de a sta mereu în comuniune directă cu Dumnezeu și de a vedea pururi fața Lui scrie Sfântul Grigore de Nazians.[47]

Sfântul Maxim Mărturisitorul, în vasta sa operă, vorbește despre importantul rol al îngerilor în viața omului (și anume de a-i nota toate gândurile și faptele atât cele bune, cât și cele rele) pentru a fi dezvăluite la Parusie, dar și la judecata personală. Același sfânt părinte face o nouă ierarhizare a îngerilor și dă o nouă interpretare a ierarhizării bisericești și notează o legătură între trecerea de la treptele omenești la cele îngerești prin urcușul duhovnicesc.[48]

Sfântul Ioan Damaschin face, în *Dogmatica* sa, un portret spiritual al îngerilor de o frumusețe aparte. Spune că îngerii sunt incapabili de pocăință, ființe libere, necorporale, spirituale, veșnic mișcătoare[49], circumscrișii pentru că „atunci când sunt în cer nu sunt pe pământ, şi când sunt trimişi de Dumnezeu pe pământ, nu sunt şi în cer"[50], iar prin harul divin au darul profeției.[51] Sfântul părinte ne mai spune și că aceștia se deosebesc prin rang și prin iluminare[52].

Omul, de la începuturile sale, a simțit nevoia unei conexiuni cu o Ființă superioară, cu Creatorul, de aceea nici literatura nu poate ignora dimensiunea esențială a ființei umane și anume aceea de ființă religioasă, *homo religiosus.* Această dimensiune a omului se manifestă permanent, conștient sau nu, voit sau nu, pentru că Dumnezeu este iubire, omul a fost creat din iubire și este dependent de iubire. Creațiile religioase sunt rezultatul întâlnirii omului cu Dumnezeu, al relației apropiate dintre cele două extreme: divinul și umanul. Poezia religioasă este o formăde comunicare a omului cu Dumnezeu, dar nu toate poeziile religioase reușesc să devină o mare forță artistică și să și păstreze în același timp mesajul divin. Poezia religioasă are marele merit de a-l aduce pe om mai aproape de Dumnezeu și să înalțe atât sufletul

---

[43]****Păstorul lui Herma*, traducere, note şi indici de Pr. D. Fecioru, în *Scrierile Părinţilor Apostolici*, P.S.B, vol 1, p. 275.
[44]Sfântul Iustin Martirul şi Filozoful, *Apologia I,* traducere şi note de Pr.Prof. Teodor Bodogae, Pr.Prof.Olimp Căciulă şi Pr.Prof.Dumitru Fecioru, în P.S.B. vol 2, E.I.B.M.B.O.R.,Bucureşti, 1980, p.158.
[45]*Idem,Apoplogia II*, p.82.
[46]Sfântul Vasile cel Mare, Epistola 159, traducere, Epistola 159, traducere, introducere, note şi indici de Pr. Prof. Dr. Constantin Corniţescu şi Pr. Prof. Dr. Teodor Bodogae, în P.S.B. 12, E.I.B.M.B.O.R., Bucureşti,1988, p.346
[47]Sfântul Grigorie de Nazianz, *Taina m-a uns, Cuvântări III,* traducerea din limba greacă, note şi comentarii de Pr.D.Gheorghe Tilea, Edit.Herald, Bucureşti, 2004
[48]Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Ambigua*, traducere, introducere şi note de Pr.Prof.Dumitru Stăniloae, în P.S.B. 80, E.I.B.M.B.O.R., Bucureşti, 1983, p.213.
[49]Sfântul Ioan Damaschin, *op. cit.,* p. 53.
[50]*Ibidem,* p. 54.
[51]*Ibidem.*
[52]*Ibidem.*

autorului cât şi al cititorului către Creator şi să îl facă pe om un împreună lucrător cu Dumnezeu la frumuseţile lumii.

Îngerii sunt legătura dintre om şi Dumnezeu. Aceşti mesageri divini împlinesc voia Tatălui aducând în lume poruncile divine, sfaturi şi poveţe, ajutând omul în drumul lui spre mântuire. Din cele mai vechi timpuri omul a fost conştient de prezenţa îngerului în viaţa sa, cinstindu-l cu o zi de post închinată lui (lunea este ziua îngerului), sărbătorind anumite zile închinate îngerilor (6 septembrie, 26 martie, 13 iulie, 11 iunie, 8 noiembrie) şi rugându-se îngerilor păzitori.

Poezia religioasă este prima formă de manifestare a literaturii române, căreia i-a adus teme şi motive lirice de mare sensibilitate artistică; viaţa, moartea, iubirea, durerea, jalea, bucuria, credinţa, toate acestea sunt expresii apărute în istoria noastră o dată cu graiul românesc, dar în acelaşi timp sunt taine ale sufletului creştin, taine ale mărturisirii şi-ale împărtăşirii acestui suflet românesc, suflet conştient de paradisul etnic în care vieţuieşte. Pe lângă deasa invocare a divinului în operele literare, un mare accent este pus şi pe imaginea angelicului, pe prezenţa reală a îngerilor în viaţa omului, prezenţă ce dovedeşte menirea pentru care aceştia au fost creaţi şi anume de a fi mesageri ai voii divine.

BIBLIOGRAPHY

*** *Poezie română religioasă*, Editura Coresi, Bucureşti, 2002.

****Păstorul lui Herma*, traducere, note şi indici de Pr. D. Fecioru, în Scrierile Părinţilor Apostolici, P.S.B, vol 1.

ARISTOTEL, *Metafizica,* Bucureşti, Editura Academiei, 1965.

BOIA, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Edit. Humanitas, 1994

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, în *Opere*, Vol 9, Bucureşti, Edit. Minerva, 1985.

BRAGA, Corin, *10 studii de arhetipologie,* Cluj Napoca, Editura Dacia, 2007.

BRAGA, Corin, *Teoria şi practica imaginii*, „Caietele Echinox", Vol 2, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 2001.

BURGOS, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Bucureşti, Edit. Univers, 1998.

BUZAŞI, Ion, *Poezie religioasă românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.

DAMASCHIN, Ioan, *Dogmatica*, Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 2005.

DURAND, Gilbert, *Introducere în mitologie. Mituri şi societăţi.*, Traducere de Corin Braga, Cluj, Edit. Dacia, 2004.

ELIADE, Mircea, *Întâlnirea cu sacrul*, Volum îngrijit de Cristian Bădiliţă în colaborare cu Paul Barbăneagră, Cluj, Edit. Echinox, 2001.

FLOROVSKI, George, Biserică, Scriptură, Tradiţie, Bucureşti, Editura Platytera, 2005.

GHEŢU, Iulian, *Sfinţii îngeri*, Fălticeni, Editura Mila Creştină, 2011.

GRIGORIE, de Nazianz, *Taina m-a uns, Cuvântări* III, traducerea din limba greacă, note şi comentarii de Pr.D.Gheorghe Tilea, Bucureşti, Edit.Herald, 2004.

IUSTIN, Martirul şi Filozoful, *Apologia I*, traducere şi note de Pr.Prof. Teodor Bodogae, Pr.Prof.Olimp Căciulă şi Pr.Prof.Dumitru Fecioru, în P.S.B. vol 2, Bucureşti E.I.B.M.B.O.R., 1980.

KANT, I., *Critica raţiunii pure*, Bucureşti, Edit. Ştiinţifică, 1969.

KRIVOŞEIN, Vasili, *Îngerii şi demonii în viaţa duhovnicească după învăţătura părinţilor răsăriteni*, traducere din limba rusă de Adrian şi Xenia Tănăsescu-Vlas, Bucureşti, Editura Sophia, 2006.

MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol I-VII, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1991-1998.

MAXIM Mărturisitorul, *Ambigua*, traducere, introducere şi note de Pr.Prof.Dumitru Stăniloae, în P.S.B. 80, București, E.I.B.M.B.O.R., 1983.

PLEȘU, Andrei, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003.

STĂNILOAE, Dumitru, *Sfânta Treime sau La început a fost Iubirea*, București, Editura IBMBOR, 2005.

STĂNILOAE, Dumitru, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, I, București, Editura IBMBOR, 2003.

TODORAN, Isidor, Prof. Dr. Ioan Zăgrean, *Dogmatică ortodoxă*. Manual pentru Seminariile Teologice, Cluj Napoca, editura Renașterea, 2005.

VASILE cel Mare, *Epistola 159*, traducere, Epistola 159, traducere, introducere, note şi indici de Pr. Prof. Dr. Constantin Corniţescu şi Pr. Prof. Dr. Teodor Bodogae, în P.S.B. 12, București, E.I.B.M.B.O.R.,1988.

WUNENBURGER, J. J., *Filosofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfațată de Sorin Alexandrescu, Iași, Edit. Polirom, 2004.

GEOGRAPHY, POWER AND IDENTITY IN MARK TWAIN'S THE INNOCENTS ABROAD

Luminița Mariana Avram (Mihăilescu)
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: There is a connection between the American Travel Narrative in the nineteenth century and the rising of America's national identity. Nationalism, identity authority and power are fundamental issues in Twain's narrative. The American character in "The Innocents Abroad", is the American traveller who processes, develops and reconstructs cultural relations in the story. Twain, the travel writer and tourist, presents himself as a relatively extravagant, but patriotic American. The novel, which appeared in a period of great social and cultural changes not only for America, examines a very significant aspect of the rising American identity and provides insights into the formation and development of American identity. Young Twain's texts shows an apparently ordinary American's attitude to different cultures, nations, states in important geographical regions of the world, and the stereotypes that many Americans associate with those places and spaces.

Keywords: power, identity, cultural study, nationalism, authority

An important concept that has become central in literary studies over the last few decades is the concept of power. There was a time when literary critics thought that the best way to deal with literary texts was to consider their literariness. At that time there was also a preoccupation with both literariness and with the basic patterns of narratives, which informed most of the stories, Russian and otherwise. The direct reference is to Russian Formalism, but also to orientations in literary studies which followed in its wake. Formalism was both very useful and confusing, as Peter Steiner says about the special kind of their theories:

Formalists could carry out this revolution because of the peculiar nature of their theorizing. What is most striking about their discourse is its utter disunity, the clash within it of theoretical models derived from a variety of different, often incompatible sources. The historical trajectory of Formalism resembles not an orderly progression from one state to another but the dizziness of a Brownian movement. The straitjacket of conventional narrative would not tame but kill this wild beast (10).

The concept of power has become central in literary studies over the last few decades as a result of the powerful impact that cultural studies has had. Therefore, the best way to deal with literary texts is to see them in their comprehensive historical and sociopolitical contexts.

Mark Twain had a big impact on American literary history. His book, *The Innocents Abroad*, or *The New Pilgrim's Progress* (1869) is perhaps the most popular and the most readable travel book of that time. The historical moment this novel refers to is the post-Civil War age of American expansion.

Taking into account wider extra-literary context, this book can give the opportunity to geopolitics to provide interesting insights. American readers and not only have "good reasons for wanting to see the Old World this way – laughing at Europe helped them transform their national self-image from former colonial dependant to potential imperial power." (Railton 10)

Jordan and Weedon in the book *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*, dared to claim that "everything in social and cultural life is fundamentally to do with power. Power is at the central of cultural politics. It is integral to culture. All signifying practices – that is, all practices that have meaning – involve relations of power" (11).

Another concept which "became a central category of cultural studies" is that of <identity>. "For cultural studies, identity is a cultural construction because the discursive resources that form the material for the identity formation are cultural in character. In particular, we are constituted as individuals in a social process that is commonly understood as acculturation without which we would not be persons. Indeed, the very notion of what it is to be a person is a cultural question and without language the very concept of identity would be unintelligible to us"(Barker 93)

Literature has always been concerned with questions about identity, and literary works sketch answers, implicitly or explicitly, to these questions. Narrative literature especially has followed the fortunes of characters as they define themselves and are defined by various combinations of their past, the choices they make, and the social forces that act upon them. Do characters *make* their fate or *suffer* it? Stories give different and complex answers.

Literature has not only made identity a theme; it has played a significant role in the construction of the identity of readers. The value of literature has long been linked to the commisssioned experiences it gives readers, enabling them to know how it feels to be in particular situations and thus to acquire dispositions to act and feel in certain ways. Literary works encourage identification with characters by showing things from their point of view.

Identification also plays a role in the production of group identities. For members of historically oppressed or marginalized groups, stories prompt identification with a potential group and work to make the group a group by showing them who or what they might be. Theoretical debate in this area has focused most intensely on the desirability and political usefulness of different conceptions of identity: must there be something essential members of a group share if they are to function as a group? Or are claims about what it is to be a woman or to be black or to be gay oppressive, restrictive, and objectionable? Often the debate has been cast as a quarrel about 'essentialism': between a notion of identity as something given, an origin, and a notion of identity as something always in process, arising through contingent alliances and oppositions (an oppressed people gain identity from opposing the oppressor) (Culler 108-110).

Narrative identity refers to the fact that individuals form an identity by integrating their life experiences into an internalized, evolving story of the self that provides the individual with a sense of unity and purpose in their life. This life narrative integrates one's reconstructed past, perceived present, and imagined future. Furthermore, this narrative is a story - it has characters, episodes, imagery, a setting, plots, and themes and often follows the traditional model of a story, having a beginning, a middle, and an end. Seeing a a way of seeing the world and also as a new way of participating in this world, Mark Twain's *The Innocents Abroad*, includes, also, a programme for the tour, which becomes, in turn, a map and a text.

American travel narrative in the nineteenth century intends to enhance the emerging national American identity in its capacity to mingle <fact> and <fiction>, which reveals a lot about identity formation. The first obvious features of any completed narrative are its beginning and its ending, with the 'in-between' involving the selection, omission, foregrounding of significant events and characters, viewed through the mediation of a narrative voice from inside the narrative or from outside it (Vlad 27-28).

Young Twain's texts shows an apparently ordinary American's attitude to different cultures, nations, states in important geographical regions of the world, and the stereotypes that many Americans associate with those places and spaces.

An analysis of Mark Twain's *The Innocents Abroad* shows that there is a connection between the rising of the American identity and the American Travel Narrative in the nineteenth century. Conceps as identity, nationalim, power and authority are fundamental in the Twain's narrative. It is about a voyage across the Atlantic Ocean into the Mediterranean

and the Black Sea that the young author went on in the summer of 1867, at the request of a Californian publication. It is interesting to examine how the author, as narrator and as one of the 'innocent' characters in that travel book (during his life time, quite interestingly, that book was far Twain's most popular book in America, while he was the most popular American writer) sees his own country at that time in relation to other parts of the world.

After the Civil War (which ended in 1865), the US rises as an important power. Twain's travel book recounts his 1867 transatlantic voyage to the Mediterranean and the Black Sea. Twain 'the innocent American' sees his country in relation to such Old World competitors as the Second French Empire, the Spanish Empire and the Ottoman Empire. Surprisingly, his American ship sets anchor in Crimea and he and the other passengers meet the Russian czar, who receives them very cordially. It is after the Crimean War and before the Russo-Turkish war. America is in competition with both Spain and France, and has just bought Alaska from the Russians for a ridiculously small sum.

There had been previous developments in which, since the French and Indian War, America had bought Louisiana from Napoleon I and had extended southward and westward, at the expense of the Native Indians and of the Republic of Mexico. In so doing, especially during the Civil War, the US and the Monroe Doctrine had been challenged by European powers in their backyard now (Mexico). The story of Emperor Napoleon III and of his protégé, the prince who became, for a short while, Maximilian I of the Mexican Empireare worth considering. Twain's travel book, both Napoleon III and the Turkish Sultan are figures of fun, while Alexander II of Russia is an incredibly enlightened and very friendly friend of the Americans, including Twain in person. This obviously has to do with how journalists like Twain saw the geopolitical games of the time, in which, for a while, America was in the same boat, while France and Britain were supporting the Ottoman Empire. It also explains why Americans did not appreciate Spain, France and Britain intervening in Mexico while America was fighting against itself, so to speak (during the Civil War of 1861 – 1865), thus defying the Monroe Doctrine. In it, the President declared that the Western Hemisphere was no longer open to European colonization and political intervention, which the United States would deem a threat to its security. The 1823 message unilaterally asserted that "the American continents, by the free and independent condition which they have assumed and maintain, are henceforth not to be considered as subjects for colonization by any European powers" (Sexton 6).

The Monroe Doctrine was the product of the larger geopolitical context of great power expansion, rivalry, and contraction from which the American nation and empire emerged. The United states transformed itself, in the nineteenth century, from a small group of colonies to a global empire.

Mark Twain's novel raises a lot of cultural issues related to the function of language, discourse and their politics. It can be considered a mirror of the cultural background of the American nineteenth century. Edward Said claimed that "cultural representations are the product of empire, or the dynamic exchange between individual authors and the large political concerns shaped by the three great empires – British, French, American" (14-15).

An analysis of Mark Twain's *The Innocents Abroad* shows that there is a connection between the rising of the American identity and the American Travel Narrative in the nineteenth century. Conceps as identity, nationalism, power and authority are fundamental in Twain's narrative, which will be one of the key texts that can justify the overall geopolitical approach adopted in this dissertation. The approach will certainly focus on the power of the literary narratives proper to move their audiences, as well as on the power games at international level (in the case of the Civil War, between the North and the South as two distinct states). In *The Innocents Abroad*, individual and national identity are being approached in terms of their narrative constructions in American literature. Identity can be,

thus, viewed as a process of narration which, once completed, becomes a narrative (Vlad 351).

In Mark Twain's novel "the main identity opposition wil be, on the one hand, between Twain and his readers, sometimes including the more priviledged 'innocents abroad', with the latter sharing the luxury $1,250 cruise, on the other hand, the `un-American rest of the world`(again, in certain circumstances, including the priviledged Americans when seen as the `Other`) (365).

Being one of the most popular works of travel literature and one of the most readable book in the American history, Mark Twain's book reveals much about power, politics, representation of experiences, ideological transformations and their connections with history, geography and other political ideology in the American society. It can also provide explorations of the political function of the travel in the American history and culture.

Seen as a pretty good guidebook, *The Innocents Abroad* reveals an unsentimental and honest writer, a typical western backcountry democrat who describes Europe realistically, without idealising. "By travelling to Europe, Americans could wander among the accomplishments of their ancestors, and celebrate them, all the while affirming their belief through direct comparison that America was a land of the future and Europe of the past." (Melton 20)

Mark Twain, the traveller to the Orient tries to reinforce the consciousness of the American self, both personally and nationally. He is the American hero himself who is, consciously or unconsciously, politically involved with whatever he encounters during his trip.

BIBLIOGRAPHY

1. Barker, Chris, *Sage Dictionary of Cultural Studies*, London: Sage Publications, 2004.
2. Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1997.
3. Jordan, G. and Chris Weedon, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Oxford: Blackwell, 1994.
4. Melton, Jeffrey Alan, *Mark Twain, Travel Books and Tourism*, The University of Alabama Press, 2002
5. Said, Edward, *Orientalism*, New York: Pantheon, 1978.
6. Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Geneva/Lausanne: SDVIG Press, 2014.
7. Sexton, Jay, *The Monroe Doctrine: Empire and Nation in Nineteenth-Century America*, 2011.
8. Stephen, Railton, *Mark Twain- A Short Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004
9. Vlad, Eduard and Florian Andrei Vlad, *Literary Selves and Grand Narratives in the First American Century*, Institutul European, 2016.

PRELIMINARY STAGES OF THE LITERARY ACTIVITY OF EGINALD NORBERT SCHLATTNER

Elena Teodora Mihaela Coldea
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: As evidenced by several evidence from the gymnasium period, Eginald Norbert Schlattner, developed from an early age an inclination towards literary writing.
At first, he believed very little in his talent and avoided presenting texts to a wide audience. The momentum of the public, with a longer story, was given by a competition that was organized in 1955 by the German daily Neuer Weg, during the first congress of the writers of German expression in Romania.
In the 1950s, numerous literary competitions were organized, both in the Eastern Bloc countries and in Western Europe. The German expression literature in Transylvania from the present paper, there have been numerous attempts to promote the works belonging to this literature in various ways throughout the time. Literary contests were of great impact, and their organization was announced early, traditionally, in the newspaper Neuer Weg.

Keywords: Neuer Weg, Eginald Schlattner, Germans, congress, Eastern Bloc

După cum atestă mai multe dovezi din perioada gimnaziului, Eginald Norbert Schlattner, a dezvoltat de foarte devreme o înclinație spre scrierea literară.[1]

La început, el credea destul de puțin în talentul său și evita să prezinte texte unei audiențe largi[2]. Impulsul publicului, cu o poveste mai lungă, a fost dat de o competiție care a fost organizată în 1955 de cotidianul german *Neuer Weg*, în timpul primului congres al scriitorilor de expresie germană din România[3].

În anii `50 au fost organizate numeroase concursuri literare, atât în țările Blocului de Est[4] cât și în cele ale Europei de Vest. Au existat de-a lungul vremii numeroase încercări de promovare a operelor aparținând acestei literaturi prin diverse moduri. De mare impact erau concursurile literare, organizarea lor fiind anunțată din timp, în mod tradițional, în ziarul *Neuer Weg*. Spre exemplu un astfel de concurs literar a fost organizat în perioada 3-11 noiembrie 1955. De remarcat la acest concurs a fost premiul mare în bani[5] precum și

[1]O certificare a existenței de timpuriu a unei timide activități literare a lui Eginald Schlattner se găsește parțial în volumele narative: Eginald Schlattner, *Vecinul meu, regele, Povești abandonate*, precum și *Odem* tipărite sub coordonarea Michaelei Nowotnick, Sibiu, Bonn, Editura Schiller, 2012.
[2]Eginald Schlattner, *Eine Geschichte* (Traducerea noastră: *O poveste*), Manuscris (1950), Mapa personală Eginald Schlattner nr. 745; *Reifender Sommer/Die Rosenauer Burg* (Traducerea noastră: *Împlinirea verii/Cetatea din Râșnov*), Manuscris (1952), Mapa personală Eginald Schlattner nr.759; *Läuterung* (Traducerea noastră: *Purificarea*), Manuscris (1955), Mapa personală Eginald Schlattner nr. 743; *Abgrund* (Traducere noastră: *Prăpastia*), Manuscris (1955), Mapa personală Eginald Schlattner nr. 744.
[3]Relevantă este prima publicare undeva în jurul vârstei de 40 de ani sub pseudonimul Gefährte Rebhuhn (Traducerea noastră: Tovarășul Potârniche) , apărut în „Almanahul Neuer Weg", 1957, pp.151-158.
[4]Franz Fühmann a câștigat medalia de aur la o competiție literară internațională numită Festivalul mondial al tinerilor și studenților oganizat în Varșovia în anul 1955, cu lucrarea literară *Călătoria spre Stalingrad* (Franz Fühmann, *Călătoria spre Stalingrad. Un sigiliu*, Editura Aufbau, Berlin, 1956).
[5]Premiile în bani la acest concurs erau între 1.000 și 6.000 lei. Pentru comparație, în 1952 prețurile pentru alimentele neraționalizate erau următoarele: o pâine albă 2,18 lei, un kilogram de zahăr 9 lei, un litru de ulei 11 lei. Aceste prețuri fiind menționate în Catalogul cu prețuri și tarife ale guvernului condus de Petru Groza, catalog apărut în ziarul „Neuer Weg" în 28 noiembrie 1952. Andreas Birkner a împărțit premiul I și II al concursului cu Paul Schuster, iar ca termen de comparație în 1956 un preot avea salariul net pe lună 533,60 lei. Astfel că acest premiu în bani era ca valoare de câteva ori salariul net lunar. Această informație cu privire la

publicarea textelor premiate atât în paginile *Neuer Weg* cât și înaintarea spre publicare către edituri de prestigiu. Textele trebuiau să se încadreze într-una dintre categoriile specificate: Poezii și versuri; Schițe, povestiri, nuvele și reportaje literare și trebuiau expediate către redacție până în 1 mai 1956. Anunțul continuă să scoată la iveală ceea ce a fost subliniat în mod repetat în paginile *Neuer Weg*, în timp ce au existat opere literare care scoteau în evidență importanța populației muncitorești germane, precum și faptul că literatura germană a fost încă în spatele dezvoltării furtunoase a vieții noi intens promovate de către conducerea PCR. Concursul a fost conceput pentru a încuraja scriitorii consacrați, precum și debutanții care nu au scris până acum texte literare, să scrie pe un subiect limitat. În ceea ce privește tematica dorită, pot fi identificate două aspecte-cheie. Astfel, tema principală a concursului era „Noul în viziunea noastră", care s-ar fi găsit în fiecare domeniu al vieții. Literatura, ar trebui să dea răspunsuri la întrebările care necesită o mulțime de schimbări și, în același timp, „reprezentarea naturii ca emblemă a poporului și a partidului" precum și „oportunități de dezvoltare ale populației românești care ar trebui să fie reprezentate în statul socialist nou creat". Autorilor li se propune să scoată în evidență designul artistic al tradițiilor progresive ale șvabilor din Banat și ale sașilor transilvăneni. Ca ghid, următoarele ediții ale suplimentului săptămânal ar include lucrări de artă și literatură care să se ocupe de diverse probleme ale creației literare. În aceste recomandări, care apar în următoarele săptămâni în *Neuer Weg*, sunt date norme practice de scriere, dar mai ales referințe ideologice. În scurte citate, parțial scrise de autori români de literatură germană, luați parțial din alte ziare și reviste, sunt descrise principiile realismului socialist, ale căror avantaje sunt prezentate, iar autorilor le sunt sugerate posibilele fapte și cursuri de acțiune în textele literare scrise pentru concurs. De exemplu, Alfred Margul Sperber laudă concursul ca fiind o dovadă că partidul se ocupă de descendenții literari. La 4 aprilie 1956, tragerea la sorți va fi din nou menționată în paginile publicației *Neuer Weg*. Sub titlul „În atenția participanților la concursul nostru literar!", condițiile-cadru menționate în primul proiect se repetă acum în mare măsură. În plus, membrii juriului sunt persoane proeminente: Anton Breithofer, Ernst Breitenstein și Hugo Hausl, redactor-șef adjunct și redactor-șef al revistei *Neuer Weg*, cei trei autori Alfred Markus Sperber, Franz Liebhard și Harald Krasser și Erik Maytény, secretar adjunct al Asociației Scriitorilor din România.

În total, „nu mai puțin de 700 de lucrări au fost înscrise pentru concurs"[6]. De asemenea, Eginald Schlattner a prezentat juriului un text , nuvela *Gediegenes Erz (Minereul solid*), manuscris predat juriului 8-14 aprilie 1956[7], la scurt timp după lansarea celui de al doilea apel apărut în publicație. În nuvelă, Eginald Schlattner cheamă sașii transilvăneni să se integreze în noua comunitate, fără a-și nega propria lor origine. În acest sens, el implementează sloganul proclamat după 1945 pentru minoritatea germană, „național în formă și socialist în conținut"[8]. Această idee de bază nu poate fi considerată suficient de semnificativă, deoarece, așa cum s-a spus deja, a existat un scepticism profund despre evoluțiile socialiste în cadrul minorității româno-germane. În nuvela lui Eginald Schlattner, este povestea unui tânăr sas din Transilvania, a cărui mamă îi îngrijește pe cei cinci copii după moartea tatălui său. Prins în amintiri din vremuri vechi, „praful care nu lasă oamenii să respire"[9] - familia se scufundă în deznădejde. Cu toate acestea, narațiunea se face la persoana

---

salariul lunar al unui preot din perioada ianuarie – decembrie 1956, a fost preluată din Arhiva Centrală a Bisericii Evanghelice din România, Sibiu, Registrul 400/276.

[6]Informație aparută în publicația Neuer Weg, 22 iunie 1956.

[7]Eginald Schlattner, *Gediegenes Erz* (trad. *Minereul solid*), Manuscris aflat în Mapa 752 și Mapa 754 din Arhiva personală a autorului.

[8]Michael Kroner, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen*, Nürnberg, Editura Haus der Heimat, 2008, p. 171.

[9]Eginald Schlattner, *Gediegenes Erz* (trad. *Minereul solid*), în *Mein Nachbar, der König* (trad. *Vecinul meu, regele)*, Editura Schiller, Sibiu, 2012, pp.23-91.

întâi, naratorul cunoaşte o tănără profesoară cu care discută situaţia saşilor transilvăneni în vremurile moderne: „Diese achthundert Jahre haben uns aufgesogen, haben unsere Lebenskraft ausgeschöpft; die letzten Jahre haben uns zerrieben, verstreut, irre gemacht, wir haben zu viele harte Zeiten erlebt. Ja, unleugbar, die Luft ist klarsichtiger geworden, aber wir Sachsen sind welke, verlorene Blätter im frischen Wind. Bestehen können wir nur in Gemeinschaft; wir haben uns verausgabt”[10].

Scăderea numărului de saşi din Transilvania a condus la marginalizarea socială a acestora „Schuld sind wir! Wir!”[11]. Existenţa comunităţii de saşi din Transilvania ultimului secol, nu poate fi ignorată de către regimul comunist. Un grup de tineri saşi transilvăneni, printre care şi naratorul, trăiesc cu entuziasm ideea de schimbare, şi decid să se ocupe mai intens de trecutul propriei minorităţi. În cadrul comunităţii, în ciuda aparenţelor, existau nedreptăţi sociale. În cadrul nuvelei, Eginald Schlattner include ultima strofă a unui cântec săsesc: „Um alle deine Söhne/schlinge sich der Eintracht Band./Und um alle deine Völker/schlinge sich der Eintracht Band,/schlinge sich der Eintracht Band”[12].

Eginald Schlattner a fost premiat pentru această nuvelă „cu un premiu de consolare în valoare de 2000 lei”[13]. La 17 iunie 1956, cu o zi înainte de primul Congres al Scriitorilor de expresie germană din Bucureşti, au fost publicate rezultatele concursului în *Neuer Weg,* iar ulterior au fost anunţate şi comentate la 22 iunie 1956 sub titlul „Rezultatele concursului nostru literar". Competiţia organizată de *Neuer Weg* a fost considerată „un proiect care a devenit bogat datorită valorii lucrărilor prezentate, credem fără nici o exagerare că obiectivele noastre au fost îndeplinite”[14]. Conform publicaţiei *Neuer Weg,* lucrările prezentate împreună sunt compuse din 500 de poezii, 150 de texte de proză, precum şi mai mult de „50 de scenete de un act şi de musical-uri". Un aspect pozitiv este faptul că „Autorul Andreas Birkner a intrat din nou în rândul scriitorilor noştri”, precum şi participarea activă a „tinerilor autori, care uneori trebuie să li se deschidă această cale”.

Manuscrisul nuvelei *Gediegenes Erz* a fost citit de Erika Constantinescu, care l-a trimis înapoi la Schlattner împreună cu un plan detaliat de adnotare. Tânărul autor a făcut mici obiecţii faţă de corecţiile propuse, care se datorau în principal „erorilor formale frecvent recurente", precum şi „locurilor care ar putea avea încă nevoie de un dosar"[15].

În noiembrie 1957 Eginald Norbert Schlattner primeşte o telegramă de la redacţia Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă (ESPLA), prin intermediul căreia era rugat să se prezinte în Bucureşti pentru încheierea manuscrisului şi semnarea contractului cu editura[16]. În acel moment, Eginald Schlattner nu bănuia că la numai o lună după scrisoarea editorului, cariera sa literară va fi terminată pentru moment, chiar înainte de a începe.

Manuscrisul nuvelei *Gediegenes Erz*[17] a fost trimis de Eginald Schlattner către ESPLA în octombrie 1956, iar contractul a fost semnat în martie 1957[18]. Atât manuscrisul nuvelei

---

[10]Traducerea noastră: „Aceşti opt sute de ani ne-au absorbit, ne-au epuizat vitalitatea; ultimii ani ne-au măcinat, ne-au împrăştiat, ne-au făcut nebuni, am avut prea multe vremuri grele. Da, fără îndoială, aerul a devenit mai clar, dar noi, saşii, suntem precum frunzele pierdute în vânt proaspăt. Nu putem exista decât în comunitate; altfel ne-am pierde (ca naţiune)”.

[11] *Ibidem,* p.57.

[12]*Ibidem*, p. 91. Traducerea noastră:„ Când toţi fiii tăi armonizează/ Fă ca tot poporul tău să îmbrăţişeze armonia”.

[13]Informaţie preluată din publicaţia *Neuen Weg* despre Eginald Schlattner numărul din 22 iunie 1956, aflat în mapa personală a autorului, Mapa nr.6.

[14]Juriul concursului: *Rezultatele concursului nostru literar*.

[15]Corespondenţa ESPLA către Eginald Schlattner din 4 martie 1957, mapa aflată în arhiva scriitorului, Mapa 754.

[16]Citat din telegrama ESPLA către Eginald Norbert Schlattner. Citat original:„Vă rugăm să veniţi urgent pe cont propriu pînă(*sic!)* joi 28 noiembrie pentru definitivarea manuscrisului şi semnarea contractului”, Arhiva personală Eginald Norbert Schlattner, Mapa 4.

[17]Traducerea noastră: *Minereul solid*

Gediegenes Erz cât și al povestirii *Odem* au fost predate către ESPLA, iar publicarea acestora a fost anunțată în ziar publicului cititor [19], mai mult decât atât un mic fragment din *Odem* fusese tipărit în *Volkszeitung* (*Ziarul poporului*)[20]. Discrepanțele au rezultat numai în alegerea titlului. Editorul a refuzat, *Gediegenes Erz (Minereul solid*) a decis că această expresie „contravine sentimentului logic normal". Autorul a fost sfătuit să folosească începutul unui vers din cântecul săsesc: *Und um alle Deine Söhne (Și toți fiii Tăi*). Dezacordul lui Eginald Schlattner față de propunerea editurii a ajuns prea târziu la editor, deoarece, conform răspunsului ESPLA: „Vă informăm despre scrisoarea dvs. din 15 iulie că desenele pentru volum au fost deja realizate și nu mai este posibilă o schimbare a titlului"[21]. De fapt, au existat deja desene care acopereau o parte din volum la acel moment, iar nuvela a fost editată cu titlul preferat de Schlattner, *Gediegenes Erz (Minereu solid)*. Harald Meschendörfer[22], care „din 1954 a fost unul dintre cei mai importanți recenzori de literatură germană din România"[23], a promovat două modele. Cartea se află în arhiva privată a lui Meschendörfer și are dimensiunea de 11cmx17cm, respectând astfel, dimensiunea standard a bibliotecii ESPLA[24].

Minoritatea germană din România a lăsat după exodul către Germania, o țară în care amestecul multi-etnic precum și influențele austro-ungare erau vizibile, dar emigrarea amenința această organizare aparent durabilă, cu dispariția sa. Eginald Schlattner care nu a optat niciodată pentru emigrare și nu a fost niciodată de acord cu această opțiune a coaționalilor săi, după 1990, a fost pe punctul de a pierde din cauza acestui exod, tot ceea ce iubea mai mult, și anume comunitatea evanghelică ca pastor. Pe 27 octombrie 1990, el își notează în jurnalul personal acest moment de cumpănă: „Die Geschichte unseres Volkes, der Siebenbürger Sachsen, ist zuende, das Haus unserer Kirche ist bis auf den Grund zusammengestürzt. Der Massenexodus der Leute, der unsere Gemeinschaft zerstört hat, ist eine Fehlentscheidung, vor unserem guten väterlichen Gott, dem treuen und eifrigen Gott unserer Väter nicht zu verantworten. Zu Ostern, als ich meine Gemeinde begraben habe, es war der letzte Gottesdienst bei voller Kirche, viele waren aus Deutschland herbeigeeilt, wohlwissend: Zum letzten Male Gottesdienst nach altem Brauch, wie eh und je, mit Kirchenchor, mit Tedeum der Blasmusik, mit Altarumgang und Handgeben dem Pfarren, vor Tränen erkannte ich die vielen hundert Leute nicht, als sie mit dem Hand schüttelten. Dort, beim Altar steht Gott und weint bitterlich"[25].

---

[18]ESPLA către Eginald Schlattner din 27 martie 1957, Arhiva personală a autorului, Mapa 4.
Toată corespondența dintre ESPLA și Eginald Norbert Schlattner a fost semnată de către directorul editurii și redactorul șef sub atenta supraveghere a redactorului șef pentru departamentul de limbă germană al editurii.

[19]Eginald Schlattner, *Bücher gerstern und morgen* (Traducerea noastră:*Cărți ieri și mâine*), în „Volkszeitung" („Ziarul Poporului"), numărul din 17 decembrie 1957, p. 5.

[20]Eginald Schlattner: *Der Bruch* (Traducerea noastră: *Pauza*). În numărul din 17 octombrie 1957 al ziarului „Volkszeitung" (Traducerea noastră: „Ziarul poporului") , p. 4.

[21]Scrisoarea ESPLA către Eginald Schlattner din 31 iulie 1957, Arhiva personală a autorului , Mapa 4.

[22]Harald Meschendörfer (1909-1984). Fiul lui Adolf Meschendörfer. Coordonator pentru departamentul de literatură în limba germană al ESPLA.

[23]Manfred Wittstock, *Viața unui artist. În memoria graficianului Harald Meschendörfer cu ocazia centenarului*. Apărut în „NKZ" din 6 iulie 2011.

[24]Volumul se află în arhiva privată a lui Harald Meschendörfer. Pe antetul plicurilor apare notat volumul 1 și volumul 2 sub îndrumarea lui Dagmar Brandsch.

[25] Traducerea noastră: „Istoria poporului nostru, a sașilor transilvăneni, este pe sfârșite, casa bisericii noastre este pusă la pământ, s-a prăbușit. Exodul în masă al oamenilor care au distrus comunitatea noastră, este o decizie greșită de a răspunde Dumnezeului nostru ca bun părinte, Dumnezeului credincios și zelos al părinților noștri. La Paște, când mi-am înmormântat congregația, a fost ultima slujire bisericească cu biserică completă, mulți s-au grăbit să iasă veniți fiind din Germania: pentru ultima dată se închinau după obiceiul vechi, ca niciodată, cu corul bisericesc, cu Tedeum de muzică bisericească, și închiderea parohiei evanghelice, cu mare tristețe. Nu am recunoscut sutele de oameni în timp ce le scuturam mâinile. Acolo, la altar, Dumnezeu stă și plânge cu

amărăciune". Fragment din jurnalul personal al lui Eginald Schlattner, însemnările din data de 27 octombrie 1990.

SYMBOLISM AND IMAGINARY FROM THE PERSPECTIVE OF JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Nicoleta Elena Mîrza (Chira)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The meaning of the term „imaginary" which, in a more recent history of ideas, it comes to replace the word „imagination" seems to maintain, in a general way of understanding, close links with notions from other fields of human existence such as mentality, mythology, ideology, fiction, notions that refer first to various psycho-social attitudes and to their effects on human behavior, to collective beliefs without an objective ground, preformed, non-argumentative, to dogmatic interpretation which prints a strong adherence attitude to a topic and which require stereotypical reactions. Definition of the activity given by Jean-Jacques Wunenburger to the imaginary, highlights, on one hand, an inseparable link between the structures aimed at this idea that imaginary exists as a whole of units, on the other hand, its subordination to symbolic meanings, an aspect that establishes existence of the imaginary as a regular structure of archetypes or symbols.

Keywords: imaginary, symbol, archetype, symbolic field, significant, signified, symbolized

Începând din a doua jumătate a secolului al douăzecilea, un număr tot mai cuprinzător de discipline, punctând un inevitabil progres al științelor artistice și umaniste, încep să acorde, fiecare în funcție de natura imaginilor studiate, fie ele interioare subiectului imaginant, private, care se dizolvă în fluxul conștiinței (reverii intime, fantasme, vise, amintiri prozaice), fie exterioare acestuia, cristalizate, împărtășite lumii și aparținând astfel sferei culturii (opere de artă sau de comunicare individuale, mituri și utopii colective), o nouă comprehensiune a relațiilor omului cu imaginarul.

Punându-se ca punct inițial al noilor demersuri investigative referitoare la știința imaginilor observația că imaginarul nu mai poate fi înțeles în mod simplist ca o grupare heteroclită de producții mintale, abordări mai recente evidențiază faptului deosebit de important că imaginile umane, psihice sau materializate într-o gamă largă de creații răspândite peste tot în cotidian, sunt dotate cu sens și cu valori afective, ele efectuând, în afară de faptul că reprezintă sursele ficțiunilor prin care omul se îndepărtează de realitatea curentă, adevăratele alegeri ale indivizilor ca aprobarea, consimțământul, glorificarea unor aspecte ale realității, sau, din contră, blamarea acestora, determinând un comportament sau altul prin pătrunderea în sensibilitate, arătându-se deci apte de a rivaliza cu succes chiar cu percepția sau cu gândirea. Imaginile încep astfel să se sustragă viziunii regăsite timp îndelungat în istoria ideilor ca fiind simple și banale copii ale realității, dubluri nesemnificative ale acesteia sau transformări pline de fantezie ale unor amintiri sau percepții anterioare.

Bogata diversitate a imaginilor, rămasă mult timp fără o veridică fundamentare științifică precum cea operată metodic în domeniul considerat opus, cel al raționalității și, în consecință, fără să beneficieze de fine distincții, a ținut în umbră un aspect foarte important, acela că reprezentările umane, individuale și sociale deopotrivă, alcătuiesc de fapt un univers consistent, autonom, că realizează o proprie realitate marcată de condiții de existență specifice, de trăsături, de norme de constituire și de legi de transformare proprii cărora li se supun. Multe teorii de dată mai recentă anulează însă înțelegerea limitată a acestui domeniu al spiritului și demonstrează temeinic și prin mijloace specifice că imaginile dense, fecunde, active și creatoare se organizează narativ sau vizual în mod coerent, logic în producții de semnificație totalizantă, descifrând întreaga experiența umană. În totalitatea lor, restituită în

sfârșit unei tradiții filozofice prin care se realizează o distincție semnificativă între lumea imaginară și cea imaginală, ele constituie lumi vii, mobile, dinamice, relevând despre o activitate autonomă de producere a sensului, despre o capacitate de prim ordin al psihicului uman. Legate prin această nouă viziune de o ontologie proprie prin care se întemeiază o fundamentală funcție simbolică, imaginile se organizează, se transformă continuu și interacționează, determinând prin forța de animație simbolică efecte evidente asupra comportamentului, afectivității și gândirii omului de pretutindeni, animându-l, stimulându-l, însuflețindu-l într-un fel sau altul, invadându-l necontenit.

Departe de a mai fi considerate elemente accidentate, nesemnificative, ordonate la întâmplare printr-o simplă însumare, ele își modifică, datorită dinamicii lor simbolice, statutul ontologic, devenind un continuum indivizibil între o semnificație proprie și una figurată. Însumabil unei filozofii hermeneutice, noul stat dobândit stabilește și dezvăluie o veritabilă profunzime, faptul că cele mai multe reprezentări sunt autentice ființe autonome, posedând parcă concretețea obiectelor fizice, reale, dar mai ales o copleșitoare forță de autoanimare. Plasate la răscrucea dintre lumea sensibilă și cea inteligibilă, la intersecția dintre percepție și concept, ele vor fi incluse, prin urmare, într-o totalitate vie care nu mai poate fi izolată de viața psihică umană. Formând un filtru înrădăcinat în profunzimile ancestrale, dovedind gândire și creativitate simbolică și mitică, considerate izvoare de adevărată viață care vorbesc în timpurile prezente despre vremurile imemoriale, reprezentările, printr-o funcție structurantă ce demonstrează faptul că omul nu trăiește doar într-o spațialitate de natură obiectivă, își ilustrează din plin capacitatea de a-i face pe oameni să dialogheze între ei și mai ales cu lumea. Creând o rezonanță, un contact între natură și psihic, între exterioritate și interioritate, imaginile, pornite dintr-o spontană imaginație, cunosc o stilizare în diverse moduri de compoziție care proiectează de fapt felurite valori afective asupra spațiului locuit. Acest nebănuit dublu al omului, alcătuit din forme psihice generice, apriorice prin care este perceput realul și mai ales înțeles, contribuie în mod esențial la propria cunoaștere a ființei. Sfera imaginilor, cunoscând nenumărate traiectorii imaginative, se interpune decisiv între om și univers, influențând inevitabil trăirea, situarea acestuia în lume, sensul existenței sale, devenind, datorită importanței pe care o evidențiază obiect de cercetare pentru nenumărate lucrări. Aceasta este accepția generală a conceptului de imaginar care vine să înlocuiască după o lungă perioadă de timp noțiunea de imaginație prin care era accentuată îndeosebi trăsătura fictivă a unora dintre reprezentările umane. Termenul nou creat, trimițând îndeosebi la puterea de animație simbolică a imaginației, stabilește tocmai unitatea imaginilor prin care se poate trăi în realitate, imagini care copleșesc, care înconjoară pretutindeni, care stârnesc bucurie sau nesiguranță, angoasă sau speranță.

În condițiile generale ale progresului științific înregistrat, diverse discipline umaniste precum psihologia, psihanaliza, istoria religiilor, sociologia, critica literară își stabilesc ca obiect de studiu cunoașterea veritabilă a vieții proprii a imaginarului, a forței de autoanimare pe care o posedă imaginile experiențelor intime umane, a mecanismelor imaginației care se înrădăcinează tocmai în substraturile conștiinței, bineînțeles, într-un mod unilateral și transversal. În funcție de opțiunea metodologică urmată în descrierea varietății de imagini existente, contribuind însă fiecare în mod decisiv și de neînlocuit la schițarea unor rezultate care, parțiale, vin să alcătuiască în final un tablou sinoptic semnificativ pentru cunoaștere, cercetările ultimilor ani clarifică proprietățile și procesele desfășurate în ansamblurile formate de imagini lăuntrice, de cele cristalizate în opere plastice și literare, sau chiar de cele care alcătuiesc în mediu tehnic bogat.

O asemenea cercetare semnificativă în domeniul imaginarului întreprinde, de pe pozițiile antropologiei, exegetul postmodern Wunenburger, în încercarea de a stabili raporturile fundamentale ale omului cu imaginea sa. Urmărind o direcție trasată deja de analizele lui Mircea Eliade, ale lui Claude Lévi-Strauss sau ale lui Gilbert Durand,

cercetătorul francez își fundamentează în mod asemănător abordarea pe existența unor structuri psihice apriorice invariante cu răspândire atestată universală, ceea ce presupune în fapt o circumscriere a noțiunii de imaginar prin încercarea de stabilire a intențiilor, a situațiilor, a experiențelor comune, naturale ale Anthropos-ului visător, imaginant. Utilizând o dublă metodologie de studiu pentru a expune categoriile constitutive ale imaginației, filosoful pune în evidență tocmai unitatea producțiilor imaginare, identitatea lor cea mai specifică prin renunțarea intenționată la evaluarea particularităților omului care imaginează, a specificității unui anumit proces artistic desfășurat într-un moment, a exprimării singularității unui tip de imaginar bazat pe jocului aleator al unor variații personale ale imaginației. Folosind așadar o a doua opțiune metodologică prin care urmărește dezvăluirea unei pluralități de aspecte și de conținuturi distincte prin care se poate deschide o nouă abordare în înțelegerea noțiunii de imaginar, exegetul se delimitează de perspectiva monolitică a încadrării tuturor tipuri de imagini într-o singură grilă și alege să vadă în imagine o unitate compozită. El stabilește că un studiul al imaginarului are drept scop evidențierea unei complexități dinamice a acestuia, detectabile prin studiul reprezentărilor religioase, scriiturilor artistice, romanelor, poemelor, miturilor, dar „orice teorie formalistă trebuind, afirmă el, să se sprijine pe o descriere empirică, de tip fenomenologic, orice punere în evidență de structuri fiind însoțită de un complement hermeneutic, singurul care poate permite dezvăluirea sensului simbolic ascuns”[1]. Filozoful contribuie la o înțelegere aprofundată a imaginilor lingvistice sau vizuale, psihice sau materializate în opere literare sau plastice, aceea de realități vii, dinamice, atribuindu-le concomitent o structură figurativă și un sens, o formă și un fond, planuri care în concepția sa nu se pot oculta unul pe altul, ci se conjugă permanent, fiecare ducând, prin bogăția manierei sale specifice de a fi, la afirmarea unei bogății pline de însuflețire a imaginii și mai ales la imposibilitatea de a o mai reduce ca tot la un descriptibil simplificator. Opțiunea sa metodologică reușește să evite aplatizarea, sărăcirea diverselor manifestări ale imaginii, ci, din contră, ajută la o revelare mereu sporită a semnificațiilor. Imaginile sunt privilegiate în lectura sa de o hermeneutică de tip simbolic care le potențează valențele.

Un fond inconștient și o formă conștientă, un sens infraconștient, subliminal unit cu o structură inteligibilă, rațională, descriptibilă, figurativă reprezintă adevărata alcătuire a imaginii, concepută în viziunea lui Wunenburger mai ales ca realitate denivelată, compozită, ce nu poate fi secătuită prin procesul interpretării. „Vom încerca să conjugăm, și nu să separăm, semioticul și simbolicul, semanticul și sintacticul”[2], menționează filozoful, îmbinând în permanență în cercetarea cele două planuri ale reprezentării care exclud categotic lectura unui cod unitar, reducționist și asigurand astfel o ființă veritabilă a imaginii, trasând condiția devenirii ei. În felul acesta se poate explica puterea imaginilor de a atrage atenția, de a o reține mult timp, de a preocupa intens, obsesiv, chiar de a fascina, de a seduce mintea. „Viața imaginilor nu își are ea originea în dimensiunea simbolică a formei și a conținutului lor, dimensiune care singură le asigură profunzimea, stabilitatea și pregnanța?”[3] se va întreba retoric filozoful. Principiul generator al imageriilor umane, epicentrul lor este fundamentat într-un spațiu antropologic de simbolizare prin intermediul căruia omul filtrează realitatea înțelegând-o, apropriind-o, formându-și atât făptura lăuntrică, cât și cea socială.

În interpretarea operelor literare, a celor de artă plastică sau a celor din sfera religioasă noțiunile de simbol și de simbolic se dovedesc a fi absolut esențiale. Într-o accepție minimală din cadrul hermeneuticii simbolicul poate face trimitere la orice reprezentare mediată care necesită o operație de interpretare. Dar o viziune mai profundă și mai fecundă totodată asupra câmpului simbolic, concepută de o tradiție îndelungată a hermeneuticii care pornește inițial de

[1] Jean - Jacques Wunenburger,*Viata imaginilor*,Editura Cartimpex, Cluj-Napoca,1998, p.13
[2] Jean - Jacques Wunenburger, *ibid*
[3] Ibidem, p.19

la practica teologică și se adaptează armonios la cerințele actuale ale științelor umaniste, se îndepărtează de cele două posibile înțelesuri ale termenului de simbolic, unul fiind considerat prea extins, acela de ansamblu al faptelor de limbaj și de conceptualizare în general, altul fiind perceput prea limitativ, acela de tip codificat de imagini căruia îi este supraadăugat un sens enigmatic ce necesită pentru descifrarea sa o cunoaștere prealabilă a codului hermeneutic folosit, semnificând un limbaj criptat și accesibil doar inițiaților. Delimitându-se atât de concepția logico-lingvistică, precum și de cea artistico-religioasă, adică de un sens insesizabil și decis de o interpretare subiectivă, dar și de acela de învățătură disimulată surprinsă într-un înveliș întâmplător al figurii, Wunenburger acordă o altă înțelegere simbolicului pe care îl concepe ca pe anumită categorie de operații mentale „ce deplasează unele semne către un sens indirect atunci când gândirea se mișcă ea însăși între sensibil și inteligibil, între percepție și conceptualizare sau invers."[4] Hrănirea traiectoriilor spontane ale imaginației cu esențe arhetipale realizează rezerve proprii de sens ale imaginilor conștiente care se difractă în diverse fluxuri coerente, logice, explicabile prin analiză de tip hermeneutic, dar care se opun unui suprarațional unidimensional.

Fenomenologia imaginilor artistice sau religioase atestă astfel în concepția sa în egală măsură un epicentru antropologic al imaginarului situat într-un câmp de simbolizare, faptul că toate imageriile, personale și sociale, sunt sprijinite, într-o mare măsură, de o funcție simbolică. Această funcție a psihicului uman este explicată prin faptul că imaginile sunt atașate de nuclee de sens, de matrice generative, de ceea ce Jung numește prin termenul de arhetipuri, structuri înțelease atât ca forme psihice inconștiente care pot fi scoase din starea lor de latență și activate, dar și ca tipar, ca forță informantă de la care imaginația pornește în travaliul ei de elaborare a simbolurilor. Arhetipologia devine în această viziune un soi de gramatică generativă căreia i se supune simbolul. Determinările contingente ale unor forme sunt folosite doar ca puncte de plecare de către o conștiință care percepe în ele o ierarhie, o lărgire considerabilă a conținuturilor vizate, o bogăție nesecată de sensuri mult mai înalte, mult mai profunde. Conform acestei înțelegeri care se transformă în experiență subiectivă pentru conștiința examinatoare în urma unei alegeri proprii, în urma unei opțiuni personale, un text trebuie explorat pornind de la ideea că el deține elemente de o altă natură (în cazul textului biblic el este considerat desigur sacru) sau de o altă funcție (în cazul textului literar) decât cele obișnuit pragmatice sau decât cele acceptate de obicei în lume sau în cadrul limbii în mod uzual. Din această perspectivă se stabilește faptul că planul simbolic rezidă mai ales într-o relație stabilită între subiect și semn, depinzând într-o hotărâtoare măsură de privirea aruncată asupra lumii de semne, singura în măsură de a ridica un semnificat la rangul de simbolizat. Procesul de simbolizare devine o manifestare primordială a psihicului uman sau, așa cum menționează Wunenburger că„sensul profunzimii simbolice este o aptitudine de prim ordin a subiectului imaginant și că imaginea simbolică reprezintă, în acest sens, imaginea cea mai fecundă, în raport cu care celelalte nu apar, adesea, decât ca reziduri ale desimbolizării."[5] Încadrarea unei reprezentări în planul simbolic permite contemplarea sau interpretarea ei continuă, la nesfârșit, depășind în orice moment o eventuală cunoaștere științifică ce s-ar putea produce ulterior.

O problemă importantă care se ivește în acest punct este aceea legată de inteligibilitatea simbolismului imaginilor, de determinarea condițiilor operației de simbolizare care intervine asupra unor reprezentări denivelate, mixte deoarece nu există o evidență pe care planul simbolic să o impună. Considerate în sine, toate reprezentările textuale sau vizuale pot fi receptate bineînțeles în mod prozaic, simplist, ca simple semne ce trimit în mod univoc la un referent, ca referințe stricte la un concept sau la o realitate spațio-temporală realizate într-

[4] Idem, *Imaginarul*,Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2009, p.109
[5] Jean - Jacques Wunenburger,*Viața imaginilor*, p.20

un sens propriu, ignorându-se astfel articularea dimensiunii lor simbolice. Se poate stabili fără îndoială că nu poate exista un sens simbolic fără o reprezentare sensibilă, dar și că nu oricărei imagini sensibile, și mai ales nu oricărui mod de prezentare a unei imagini i se poate atribui o valență simbolică. O imagine trece în simbolic depășind statutul de semn atunci când, așa cum menționează Wunenburger, „prin structura sa, nu își este suficientă în totalitate, când, în ea, un excedent invită la a o acorda cu o dimensiune de semnificație absentă, transcendentă." [6]Configurația originală devine deci criteriul pe baza căruia se pot distinge reprezentările simbolice. Urmărind indicațiile etimologice ale cuvântului „simbol" prin care se înțelege tocmai uniunea intimă dintre un sens și o imagine, reconstituirea acesteia după o absență, într-o reprezentare simbolică „imaginea trebuie să rupă legătura imediată cu referentul sensibil, trebuie să înceteze de a fi o copie -Abbild- pentru a accede la categoria de „Bild", de imagine-tablou, care are valoare prin ea însăși, care își lasă sensul să survină din ea însăși."[7]

Într-o accepție antropologică, imaginea-simbol trebuie să dobândescă o configurație emblematică de tip special, să se organizeze la intersecția dintre un particular empiric și un generic inteligibil, realizând o îmbinare, o întrepătrundere diferențiată a acestor conținuturi, o sinteză originală a acestora care să o îndepărteze în același timp și de reprezentarea analogică perceptivă, dar și de reprezentarea abstractă care detașează de prezența imediată a realității. Simbolul, pentru a surveni, trebuie să-și dezvăluie cu necesitate un sens preexistent, autentic, bazat pe o esență arhetipală care îi servește drept nucleu, drept centru de greutate, de iradiere, înainte de a se asocia cu o figurabilitate concretă mimetică. Un simbol trezește un sentiment semantic complex care direcționează reprezentarea către rădăcinile sale ascunse, către o substanță spirituală nedefinită, discretă care își construiește propriul sistem, propria viziune și care se fixează, pătrunde în metalimbaj întemeind o interioritate prin împrumutarea în mod necesar a unei vivacități concrete, a unei determinări contingente, specifice pe care și-o adaugă, pe care o adoptă ca mod de reprezentare și cu care formează o aglutinare indestructibilă, o „nonseparabilitate a „Bild"-ului și a „Sinn"-ului".[8]

Situația specifică de nonevidență a planului simbolic care împiedică adesea valorificarea imaginarului este indicată îndeosebi de categoria religioasă a sacrului în care este necesară o prealabilă acordare prin credință a subiectului cu o nouă dimensiune de semnificație transcendentă. Crucea rămâne în afara acestei condiții doar un operator al adunării abstracte, un simplu artefact sau un indicator rutier sau turistic pentru cel care nu efectuează o operație subiectivă de prezumare inițială a unei manifestări supranaturale invizibile, ascunse care dublează realitatea ca o aură. Reprezentarea sacrului înzestrează cu bivalență obiecte materiale care se oferă experienței comune de percepție, dar care devin în același timp și obiecte ale epifaniilor, indici ai lumii divine, superioare prin care sacrul este cu adevărat obiectivat, nu doar perceput ca intuiție intelectuală. „Sacrul corespunde, ne spune Wunenburger, unor obiecte tranziționale, mediatoare, cu dublă față, una întoarsă către vizibil, cealaltă către invizibil. Prin intermediul lor, conștiința religioasă atribuie sensibilului valori suprasensibile, care înzestrează reprezentarea intelectuală cu ființe supranaturale și aleg în lume figuri sensibile ce aduc în prezent trans-spațio-temporalitatea divină."[9] Creștinul este cel ce înveșmântează obiectele religioase, cuvintele sau gesturile sale cu sensuri secunde, latente care relevă despre o altă ordine, suprasensibilă, diferită de cea a semnificantului, asigurând prin intermediul acestor forme sensibile un fel de deschidere către un plan înalt. „Sfera reprezentărilor și a comportamnentelor proprii sacrului, afirmă în acest sens Wunenburger, se constituie prin intermediul imaginației simbolice. Prin ea, omul nu se mai raportează la realitățile fizice care îl înconjoară numai în funcție de proprietățile lor sensibile și de

[6] Ibidem,p.21
[7] Ibidem
[8] Ibidem,p.23
[9] Jean - Jacques Wunenburger, *Imaginarul*,p.111

utilitatealor concretă, ci este determinat de asemenea să le confere semnificații și funcții analogice, în raport cu lumea invizibilă suprasensibilă. Văzând în chip simbolic realitatea, spiritul se eliberează de datele imediate ale percepției și descoperă, în spatele sensului propriu al obiectelor, un sens secund, figurat, care le încarcă de o profunzime nouă."[10]

Nonevidența câmpului simbolic, neimpunerea lui în mod necesar și firesc este posibilă deoarece manifestarea simbolică nu este înscrisă în mod evident în sensul literal al unor imagini decât în cazul absolut special și restrâns al unor semne criptate intenționat anterior. O supradeterminare mascată, secretă, enigmatică a unor reprezentări artistice, picturale sau religioase de pildă care ocultează cu bună știință sensurile lor literare, uzuale, substituindu-le și atașându-le valori intelectuale sau morale ce necesită o identificare și o descifrare conform unui cod prestabilit este utilizată frecvent în toate culturile și utilizată ca modalitate de cunoaștere nedivulgată tuturor, adresată doar inițiaților unui anumit domeniu.

Înțelegerea operației subtile de simbolizare întâmpină de asemenea un obstacol major al înțelegerii în domeniul religiei unde simbolurile capătă adesea un caracter supradeterminat stabilizat, imobil, obiectualizat în mod pregnant, ele fiind chiar grupate într-o „simbolică", într-un patrimoniu de imagini, semnalând o evidentă redundanță, o generalizare a acestora. Capcana în care poate cădea înțelegere poate fi evitată prin plasarea câmpului simbolic într-o viziune fenomenologică ce privilegiază nu reprezentarea în sine deoarece încărcătura de tip simbolic nu este o trăsătură intrinsecă a configurației acesteia, ci tocmai intenționalitatea conștiinței, cea care atribuie sau îngăduie această valență sporită atunci când examinează. Așadar, pentru ca spiritul să conceapă, să producă, să ivească un simbol veritabil, în prealabil este necesar să fie adoptată, stabilită o anumită atitudine, o intenție simbolizantă de către conștiință. Nu se poate percepe în mod simbolic o realitate sensibilă dacă nu se admite o „coexistență denivelată a mai multor semnificații"[11], sau doar dacă „denotația sa face loc unei conotații care o leagă de un sens indirect." [12]Articularea simbolică a unui semn își are originea, afirmă Wunenburger, „în alegerea unei anumite intenționalități de către subiect, singurul care poate opta fie pentru valorile disponibile în uzul comun al limbii, fie pentru valorile ce par a sta în rezervă, într-o gândire supra- sau meta-lingvistică."[13]

În mod contrar, se poate stabili că orice semn (sau obiect) poate primi o încărcătură simbolică, poate suporta o intensificare căci percepția de tip simbolic poate să vadă într-o apariție concretă, empirică o expresie pentru ceva necunoscut. Densitatea simbolică, pregnanța, profunzimea inepuizabilă există pentru mintea, pentru gândirea care poate sesiza într-o imagine o oportunitate pentru ivirea unor sensuri potențiale, ascunse, latente, decalate față de o funcție strictă de comunicare, pentru cel care poate să activeze conștient o pluralitate de niveluri de semnificație între care se instituie o coexistență liberă, ludică, arbitrară, nedictată de necesitățile sale de adaptare la mediu sau de anumite valori pragmatice și care admite să se acorde de bunăvoie unui univers de imagini și de idei. Totuși nu se poate afirma că profunzimea simbolică a unei reprezentări este o încărcare fictivă, aparentă, decisă în mod absolut subiectiv deși operația de simbolizare se manifestă într-un mod evident ca proces fundamental al psihicului uman.

O abordare subiectivistă a hermeneuticii reprezentărilor prin imagine nu este totuși posibilă. Orice urmă de relativism al procesului interpretării, care ar veni în conflict flagrant tocmai cu obiectivitate, stabilitatea, invariabilitatea, universalitatea simbolurilor, aspecte evidențiate și atestate îndeosebi de lucrările de religie comparată, este exclusă de faptul că valențele simbolice nu sunt hotărâte ca încastrare în simbolizant prin decizia arbitrară a unui anume interpretant. Există o determinare paradoxală a simbolismului care trebuie înțeles ca

[10] Idem, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000,p.50
[11] Jean - Jacques Wunenburger, *Imaginarul*, p.110
[12] Ibidem
[13] Ibidem

proces „legat" și liber în același timp, supus unor norme stricte de formare și de exprimare, dar acordându-și în același timp și o maximă creativitate. El aparține unui regim de constrângere căruia i se supun sensul și figura, tradus ca legătură deosebit de puternică existentă între aceste componente. O traiectorie de actualizare a sensului este anterior determinată de anumite conexiuni, arborescente, reticulare, inconștiente ce există între elementul sensibil și cel inteligibil. Deși simbolizatul se află prins într-o rețea nodală nedisociată, „în constelații de idei care formează câmpuri relaționale, ale căror elemente nu le putem parcurge niciodată în întregime"[14], în anumite situații, semnalate îndeosebi în tradițiile spirituale prin compararea produselor gândirii simbolice, planul simbolic este alcătuit dintr-un ansamblu de imagini imuabile, dotate cu permanență, cu o realitate proprie asemănătoare obiectelor, relevând atribuirea aceloraşi valori. Comparatismul simbolic realizat în diverse culturi pune astfel în evidență tocmai statutul ontologic al imaginii, accentuat și prin experiența psihologică a conștiinței visătoare care resimte uneori o rezistență în raport cu anumite actualizări ale sensurilor simbolice prin forme alese după bunul plac, remarcându-se un refuz înverșunat al unor figuri de a susține o anumită elaborare.

Simbolismul cunoaște însă și un regim de libertate interioară, o posibilitate de joc în care conexiunile nu sunt fixate strict dinainte, existând o marjă relativă de toleranță în alegerea simbolizantului și a simbolizatului. Acest paradox, această dublă proprietate de separare, dar și de conexiune a elementelor, face posibil tocmai actul creator al simbolurilor, permițând totodată particularizarea unei interpretări, individualizarea, afirmarea specificității ei.

Condiția de semiobiectivitate structurală a conținuturilor simbolice, ambivalența lor, lipsa unei identități simple ca aceea a unui semn, stabilește faptul că sensul acestora nu poate fi obiectivat, nu poate fi înțeles în mod univoc, constituit odată pentru totdeauna, ci, din contră, că el rămâne deschis, liber, arbitrar, neepuizat, deși el reiese dintr-o structură informativă logică, dintr-o configurație complexă coerentă. Sensul simbolului nu poate fi niciodată pe deplin perceput, transformat în obiect al realității prin desemnare, ci numai aproximat la nesfârșit printr-un act al interpretării. Simbolicul rezidă din tensiunea, din conflictul nesoluționat a două identități exclusive și inadecvate a căror întâlnire necesară este concepută ca nonseparabilitate, ca echivalență, dar și ca o noncunjuncție între laturilor simbolului. Dacă simbolizantul are rolul de a localiza un sens, simbolizatul are funcția de a transcende toate localizările efectuate, marcându-se un dublu proces, unul de actualizare, altul de potențializare, de depășire a actualizării, aspecte între care se construiește un echilibru al opozițiilor. Structura figurativă, deși se impune ca o condiție fundamentală în prezentificarea, în obiectivarea simbolizatului, în același timp îl respinge, îl distanțează, îl ocultează. Latura sensibilă, manifestă a unei imagini devine un fel de ecran opac ce îndepărtează și dezobiectivează în permanență un sens figurat vizat.

BIBLIOGRAPHY

1. Jean - Jacques Wunenburger,*Viața imaginilor,* Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998.

2. Jean - Jacques Wunenburger, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

3. Jean - Jacques Wunenburger, *Imaginarul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2009

[14]Jean - Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*,p, 26

4. Jolande Jacobi, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C.G. Jung*, Editura Trei, București. 2015.

5. Mircea Braga, *Teorie și metodă,* Editura Imago, Sibiu, 2002.

6. Jung, Carl, Gustav, *Puterea sufletului. Antologie IV. Texte alese și traduse de dr. Suzana Holan,* București, Editura Anima, 1994

7. Jung, Carl, Gustav, Kerenyi Karol, *Copilul divin, Fecioara Divină. Introducere în esența mitologiei*, Timișoara, Editura Amarcod, 1994

8. Jung, Carl, Gustav, *În lumea arhetipurilor. Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu*, București, Editura Jurnalul literar, 1994

DUMITRU ȚEPENEAG – CAMIONUL BULGAR OR THE IMAGE OF PERFORMED LIFE

Iuliana Oică
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper starts from the premise that the writer's work represents an incursion into a banal and dynamic life, in which the characters are transformed into machines without personality or will. The text selected for interpretation is one of Dumitru Țepeneag's novels, „The Bulgarian Truck", analyzed from the perspective of aesthetic onirism. The reality transgresses the barriers of fiction, the daily life is recomposed from the elements of a crumbling universe, in which the robotic characters face a depressing existence, forming real pictures from an absurd play. Thus, during this work we set out to analyze the writing of Dumitru Țepeneag manifested as an adventure in a world in which the threat of an unintelligible, permanently deformable reality prevails, and the one who lives it is the reader, as active and creative as the author himself.

Keywords: incursion, dynamic life, machines, onirism, an adventure.

Argument

Jocul și scriitura înseamnă pentru Dumitru Țepeneag o aventură estetică intitulată onirism, ca o încercare de a se împotrivi literaturii convenționale, promovate de regimul comunist. Un adevărat jucător de șah se ambiționează, într-un mod ludic și sarcastic, să devină un scriitor nonconformist și totodată incomod. Caracterul absolut liber al prozelor sale îi inculcă un sentiment eliberator unui scriitor deplin stăpân pe sine, dar și pe arta de a scrie. Grupul oniric și-a început demersurile într-o perioadă agitată, cu numeroase implicații politice, dincolo de eșecuri sau inconsecvențe. Visul devine un procedeu legislativ, fără ca oniricii să viseze, însă năzuiesc să producă vise, conturând o realitate paralelă în care intră și din care ies personajele, inclusiv autorul sau naratorul.

Lucrarea de față se concentrează în jurul romanului „Camionul bulgar", în care prozatorul inserează numeroase fapte cotidiene, adesea banale, chiar sordide, iar acțiunea presupune îmbinarea a două planuri narative paralele: planul teoriei literare și cel al narațiunii propriu-zise. Autorul se întâlnește cu persoanajele din existența reală, dar și cu diferite instanțe narative care populează romanele sale. În același timp, se caută un subiect de roman, o cursă de camioane pare să-i fi atras atenția naratorului, conștient de faptul că există o criză de cititori, sau că internetul a luat locul romanului pe care l-ar fi putut crea lectorii înșiși. Mânat de propria căutare, naratorul se plasează, de fapt, în centrul propriei ficțiuni: „Romanul, poate că ți-am mai spus, se va chema «Camionul bulgar». De fapt, poate nici nu e vorba de un roman. Adică ce scriu probabil că nu poate fi numit așa… Dar cum? Habar nu am…"[1]

Captivant este tot ceea ce se petrece în labirintul narativ al *Camionului bulgar* pe care naratorul pare să-l scrie la un ordinator, ștergând adesea ultimele fraze sau pasajele în care discută despre iubire. Câteva personaje traversează tot felul de peripeții, străbat diverse puncte ale continentului, dispar sau mor, exact ca în realitatea autorului. Peste toate se lasă uitarea, lumina aurie și blândă de toamnă îi conduce spre moartea înfățișată ca un tărâm umed, cu valuri, șerpi uriași, porți sau un tunel prin care se face trecerea în lumea cealaltă. Dar, în același timp, spectacolul regizat de autorul demn de admirație aduce în prim-plan o existență trucată, reconstruită din fragmente oarecare și aparent fără legătură. Într-o atmosferă

[1] Dumitru Țepeneag, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom, 2010, p. 18.

apăsătoare sunt strecurate simboluri purtătoare ale unui mesaj de dincolo, din care lipsește iluzia mântuirii. Semnele apocaliptice anunță finalul unui ciclu de civilizație, textul se caută pe sine, fiind scris cu luciditate, dar se pierde undeva îndărătul lumii: „se apropie tunelul a spus Țvetan în bulgărește iar Beatrice și-a dat seama că în sfârșit pricepe foarte bine, înțelege și limba și ce avea să se întâmple”[2].

Romanul fără nicio noimă

Din nevoia acută de a povesti și a se povesti, naratorul din *Camionul bulgar* configurează un *text sub cerul acoperit de nori* prin care incită lectorul să-și construiască propria istorisire, întrucât romanul este deschis mai multor variante de lectură: „Ar trebui să existe posibilitatea ca cititorul să șteargă și el ce nu-i place. Să-și aleagă. Să-și alcătuiască din frazele și cuvintele scriitorului cartea care e pe gustul lui…”[3] Este locul unde nu se întâmplă nimic, până când totul dispare înghițit sub orizontul hazardului. Personajele sunt croite din tușe groase, situațiile depășesc limitele real-imaginare, autorul și naratorul își schimbă măștile și adevărurile. Vulturul, pasăre devenită laitmotiv al creației lui Dumitru Țepeneag, se transformă violent în obiect, Beatrice este o stripteuză cu obsesia copilăriei și a paradisului, Țvetan transportă ceva anume într-un camion cu frânele uzate, iar Moartea pare un personaj cu sex incert, bărbat sau femeie.

Șoferul *camionului*, cu gesturi de robot, întovărășit de o umbrelă cu mâner în forma unui cap de vultur, introduce cititorii în spațiul occidental, așa cum făcuseră și alte personaje din romanelor anterioare. Totuși, el este pierdut de narator pe o șosea națională, oprind astfel parodia bietului camionagiu printr-o moarte onirică, de care va avea parte și însoțitoarea lui: „Subiectul, zis, de către criticii formaliști, și fabulă, chiar fabulă este, una lucid-onirică și (de aceea) gravă, despre prezentul și, poate, viitorul omului ajuns într-un tunel al existenței”[4]. Două prezențe feminine, Marianne și Milena, par a-i făgădui autorului / naratorului accesul la mintea personajelor și chiar a cititorilor, însă acestea ajung, în cele din urmă, elemente constitutive ale noii scrieri. În acest joc de-a v-ați ascunselea, personajele își caută autorul care mai întâi se ascunde, apoi se plânge că este abandonat, deși se află sub chipul mai multor oameni ce străbat lumea labirintică: „Ființele umane se stânjenesc reciproc când se leagă unele de altele precum copacii care cresc prea aproape unul de celălalt și nu mai lasă să treacă lumina”[5].

Aflat sub *dictatura publicului*, romancierul, *un fel de supraviețuitor al anilor ’70*, propune o scriitură muzicală, o autoficțiune − „gen literar cu pretenții de înnoire în istoria narațiunii”[6], se inspiră din realitate, dar își ascunde sursa de inspirație, atribuind protagoniștilor săi trăsături din celelalte personaje. Autorul nu deține dreptul de a se văita de bătrânețe sau de boală, de trecerea ireversibilă a timpului sau de pierderea inspirației creatoare, de singurătate sau de sentimentul inevitabilului sfârșit. Moartea nu poate fi păcălită nici măcar în planul textului literar ce poate fi supus numeroaselor interpretări, computerul devenind un martor al travaliului literar: „Scrisul e ca un monolog tăcut și ezitant, ba chiar ușor bâlbâit”[7]. Ficțiunea se armonizează cu realitatea în aceeași măsură în care realitatea invadează textul. Treptat, relația autorului cu cititorul se schimbă, oferindu-i acestuia din urmă frânturi dintr-o dragoste exprimată prin emailuri. Chiar își propune să redacteze un text

[2] *Ibidem*, p. 217.
[3] *Ibidem*, p. 13.
[4] Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 389.
[5] Dumitru Țepeneag, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, *op. cit*., p. 207.
[6] *Ibidem*, p. 150.
[7] *Ibidem*, p. 21.

cu totul liber, destinat rescrierii în spiritul literaturii promovate pe internet, iar această reașezare a operei poate fi făcută doar de publicul însuși.

Ca un *șantier sub cerul liber*, romanul textualist inserează frânturi de vis ce revin obsedant: „nu contează că visul i se ștergea acum tot mai repede din memorie nu-și mai amintea decât de un camion pe malul mării și de săpători ba nu erau tot felul de corpuri nu neapărat umane care mișunau pe nisip într-un balet aleatoriu”[8]. Se instaurează o atmosferă angoasantă, o stare de expectativă întrucât naratorul, fără a cunoaște cu precizie nici măcar ce e în mintea personajelor sale, își pierde totalmente atributele demiurgice și chiar legătura cu cititorii, adesea cu gândul în altă parte: „Într-un text, impresia de realitate nu depinde deloc de eventuala materie constituent a obiectelor și acțiunilor în cauză”[9]. Spațiul literar se bucură de o deplină libertate spre deosebire de viața finită, în care se întrevede dorința de a simula, Țvetan camionagiul mergând într-o misiune secretă pusă la cale de marele sforar, însă nimeni nu cunoaște obiectivul acestei curse cu obstacole, nici chiar personajul. Se știe doar că bulgarul transportă sicrie, fiind un șofer al morții care și-ar fi dorit să învețe limba franceză și să devină scriitor, fiind bănuit că e agent KGB.

Discursul narativ propune structuri autarhice și autoreferențiale, în care analogiile teoretizante sunt riguroase și vizează amestecul de forme, genuri și specii literare. Ficțiunea capătă nuanțe relativ noi, textul fiind o îmbinare ingenioasă de cuvinte, cu numeroase trimiteri livrești, care invadează realitatea. La nivelul semnificațiilor metaforice, mitul lui Isis și Osiris descrie relația autor-cititor, înfățișând o Isis obosită de lecturile îmbibate de onirism și textualism în vreme ce bucăți din corpul lui Osiris se pierd în neant: „Fragmentare, reunire: două principii ce guvernează dintotdeauna textul. […] Conflictul inevitabil declanșează, în special, mitul lui Osiris”[10]. Dincolo de autoproductivitatea limbajului, textul se află într-o continuă căutare așa cum autorul se află pe drumul regăsirii scrisului, prin teorii și lecturi multiple. Alcătuit din fragmente scrise anterior, extrase din presă, scrisori și convorbiri telefonice sau prin emailuri, romanul se dovedește a fi scris cu luciditate de un autor dornic să încălcească firele narațiunii.

Relația dintre autor și narator rămâne ambiguă, întrucât la începutul romanului povestitorul se substituie celui ce redactează opera literară, adresându-se soției, o instanță ficțională care citește mult, dar și unor cititori reali sau potențiali. Atât unul, cât și celălalt se joacă cu măștile, intenția fiind de a termina un roman cu totul diferit de operele anterioare. Vocea narativă se schimbă mereu, devenind personaj în textul ficțional, de tip diaristic sau memorialistic. Personajul feminin Marianne în calitate de cititor nu suportă teoriile literare, constatând absența unor vietăți precum vulturul, cerând autorului un subiect solid, întâmplări și intrigi clare. Autorul însă este vădit interesat de personajele care îl metamorfozează într-un cititor model, dar invizibil, pasionat de lectura care creionează existența în sine, căci „omul, deși e înzestrat cu conștiință («subiect» conștient), este în același timp element al lumii sau, altfel spus, un lucru printre lucruri”[11].

Romanul despre camionagiul Țvetan este scris fără semne de punctuație, ilustrând astfel că așa îi apare autorului în vis. Chiar și Marianne îl sfătuiește să descrie câteva vise, deoarece publicul cititor visează adesea, însă autorul nu visează, el se situează în afara visului, dar se află în centrul visului de cuvinte. Pe de altă parte, traducătorul este un alt personaj care se reîntoarce la autor, trimițând la Isis cea sfărâmată și reflectând viziunea artistică a acestuia din urmă. În chip parodic, autorul există prin personajele sale – fațete ale aceluiași model, dincolo de autonomia relativă pe care acestea o dețin: „Da, mă rog, un monolog e altceva

[8] *Ibidem*, p. 177.
[9] Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*. Traducere de Liliana și Valentin Atanasiu, București, Editura Univers, 1988, p. 221.
[10] Dumitru Țepeneag, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, *op.cit.*, p. 214.
[11] Dumitru Ghișe, *Existențialismul francez și problemele eticii*, Bucureşti, Editura Științifică, 1967, p. 50.

decât o scrisoare, iar romanul, în care monologurile se împletesc cu dialogurile, e o artă a complexității"[12]. Ordinatorul este un instrument de scris, dar și un personaj care dă naștere unei femei scriitoare pe nume Milena. Mereu apare câte un text în care ficțiunea este o stăpână atotputernică, transformându-se treptat în structuri libere coordonate de diferite personaje care invadează realitatea.

Oamenii par atinși de o maladie inexplicabilă, se înfricoșează de lumea convențională în care trăiesc, un spațiu în care depărtarea și apropierea sunt de-a dreptul relative. Aceștia speră într-o revenire, dar sunt destinați a se erija în stranii vietăți precum gândacul sau scroafa. Doi scriitori în vârstă, aflați în metrou, sătui de scris sau de citit, discută despre redactarea unui roman de prisos, unul al bătrâneții inerente. Literatura este mai liberă decât viața însăși, scriitorul operând cu simboluri încifrate, chiar și moartea este o întrebare fără răspuns, care trimite constant mesaje indivizilor tulburați de filmul cotidian. Neliniștea autorului este determinată de textul pe care se străduiește să-l scrie pentru a fi pe placul publicului care oricum nu prea îi citește pe scriitorii contemporani. Născute din emailurile existenței, personajele se tem să iasă din lumea haotică a autorului în care viața lor este fixată după legile hazardului.

Lipsit de o cronologie anume sau de o logică realistă, romanul se recompune din fragmente ale prezentului și ale viitorului, sau este reprezentat sub forma unor fragmente diaristice. Realitatea e refăcută, autorul propunându-și să conceapă o carte-șantier, nemulțumit de discursurile scrise deja la calculator, dornic să se întoarcă la textele dactilografiate. Elimină expresiile triviale, șterge repetițiile supărătoare, dar textul său se dovedește a fi o *aiureală*, nicidecum o artă a complexității, ca în viziunea lui Kundera. Impasul imaginativ este depășit prin intermediul tangoului pe care naratorul îl practică alături de Milena, într-un local pe scena căruia apare și un arici. Viața se desfășoară după o logică întâmplătoare, scriitorul se regăsește în afara literaturii, practicând ironia ironiei. Bătrânețea devine un subiect sensibil pentru autorul care năzuiește o eternă reîntoarcere în atenția cititorilor prin intermediul ideilor devenite personaje.

Construcția romanescă pare o peregrinare a autorului, în ipostaza de căutător, printre mrejele textului care se construiește treptat, scrutând personaje care se transformă necontenit, deși pornesc de la același model. Tristețea și apatia tind să devină un mod de existență al ființelor umane, iar conflictul dintre om și mediu e tot mai lipsit de speranță. Scriitorul participă la recrearea realității, iar personajele nu mai evadează, ci invadează lumea, ilustrând tipuri insignifiante și cotidiene care amintesc prin trăsăturile lor de *omul de prisos*. Naratorul își manifestă adesea înstrăinarea în multiplele personaje sau vietăți care traversează universul ficțional, ceea ce îl duce la o criză permanent, covârșit de sentimentul profundei inutilități. Făptura umană plutește spre nicăieri, într-o stare de profundă luciditate, fiindcă realitatea exterioară și propria ființă îi sunt potrivnice. Personajele sunt antrenate într-o lume lipsită de orice stabilitate, iar această nesiguranță accentuează inadaptarea omului într-o societate mecanizată, conformistă și alienantă. Omul fără calități deosebite suferă o degradare continuă, încearcă să se rupă de lume, rămânând blocat în labirintul posibilităților obscure de a evada din cotidian. Situația personajului nu are ieșire, el este nevoit să suporte absurditatea vieții și nimicnicia oamenilor, suportând o degradare continuă spre o anonimizare conștientă.

Pe lângă acest joc al minții, scriitorul se regăsește în planul ficțional, unde are parte de transformări inedite: „Textul e un spațiu de metamorfoză, de transformare a cuvintelor care se nasc din cuvintele precedente, nu dintr-o realitate exterioară. Cam asta scriam, poate cu alte cuvinte, ceea ce, oricum, era o revoluție pentru vremea aceea, și nu numai în România"[13].

[12] Dumitru Țepeneag, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, *op.cit.*, p. 65.
[13] Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*. Interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000, p. 54.

Dimensiunea fundamentală a singurătății umane este surprinsă într-un joc crud și înșelător al vieții, iar retragerea în sine e un pustiu, o falsă libertate, deoarece totul se pierde ca într-un vid. Evadarea devine imposibilă, fiindcă valorile constante ale omenirii sunt pretutindeni pervertite. Omul trece dintr-o cameră în alta a realității, societatea e atinsă de însemnele bolii, iar omul a ajuns un străin, cu nenumărate forme și aparențe. Fiecare personaj poartă cu sine o lume de care nu poate scăpa, nu se poate salva oricâte măști ar purta. De fiecare dată, alergătura individului se termină cu situarea într-un context, de unde nu există o ieșire, pentru că viața însăși este un șir de ratări, de insatisfacții.

Lumea pare simplă, dar se dovedește a fi complicată în formele ei de manifestare, chiar dacă e populată de oameni aparent slabi care caută să migreze în afara ei. Singura forță a omului este neaderarea la nimic, declinarea oricărei răspunderi, chiar fuga. O alternativă ar putea fi dragostea, dar singurătatea este acaparantă și înseamnă implicit o claustrare, scufundarea în anonimat. Captiv într-o existență eșuată, insul e silit să accepte completa sa desființare sau transformare în diverse făpturi stranii. Nici măcar disperarea nu-l poate determina să iasă din acest mecanism absurd al vieții: nici moartea nu reprezintă eșecul maxim al individului, ci degradarea sa treptată. Lumea misterioasă, supusă transformărilor, ține prizonieră ființa umană condamnată la o existență inautentică. Doar moartea poate ilumina omul în calea spre înțelegerea vieții, de aceea natura umană trebuie să se reinventeze permanent. Singurătatea devine totală, orice aspirație este iluzorie, omul fiind liber să trăiască fără scop, cu toate că se revolt împotriva obscurității existenței.

Concluzii

Construit ca „un schimb de mailuri și câteva comentarii în jurul unei relații amoroase care se stinge încet-încet”[14], romanul se scrie pentru marele public, în ciuda dificultăților pe care naratorul le întâmpină la tot pasul: bătrânețea grotesc-tragică și ridicolă, ce „produce empatie”[15], timpul nemilos, viața „greu de suportat”[16], moartea ca un vis, boala care *clocește* în trupul împovărat de trecerea anilor. Personajele, comici autohtoni în devenire, par a încetini *goana* din primele romane, prin care se zugrăvea o lume teatrală, mereu în așteptare sau învestită cu o anumită misiune (auto)impusă de o instanță supremă care nu-și va devoala ușor identitatea. Fuga de voie sau de nevoie înseamnă lipsa unor compromisuri, depărtarea de obscuritatea unui regim sau de o societate încorsetată în legi care disipă ființa umană, puterea de *înălțare prin artă*.

Fiecare personaj iese pe tăcute din scenă fie atins de o boală rară, nemenționată în enciclopediile medicale, fie dispare fără urmă *îndărătul orizontului*: „Personajele au evoluat prea repede, acum se târăsc pe scenă (la distanță unul de altul!), așteaptă deznodământul, știu că nu se mai poate întâmpla nimic. Așteaptă să cadă cortina. Iar eu nu mai știu ce să inventez. Ce lovitură de teatru…”[17] Opera sa stă sub semnul evadării dintr-o realitate social-politică angoasantă, întrucât scriitorul nu a făcut nicio concesie în relația cu regimul comunist, fiind constrâns să ia calea exilului, deoarece i s-a retras cetățenia română: „Nu suport să mi se spună că am ales exilul. Cine alege exilul, începe prin a cere azil politic”[18]. Dumitru Țepeneag propune o altă înțelegere a onirismului estetic, jucându-se de-a realitățile irațională ca formă a lucidității: refugiul în vis nu poate fi nici inspirație, nici contemplare resemnată și nici halucinație. El aduce o lume a interferențelor, o realitate presărată de ambiguități, iar cuvintele sunt doar cuvinte așa cum neobișnuitul devine obișnuit. Nefirescul este total, există în proza sa alt timp, alt spațiu, o lume cu o anumită structură, una pictural-muzicală, în care teama este contagioasă, iar izolarea pare ostentativă.

[14] *Idem*, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, *op.cit.*, p. 204.
[15] *Ibidem*, p. 122.
[16] *Ibidem*, p. 166.
[17] *Ibidem*, p. 200.
[18] Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, *op. cit.*, p. 61.

BIBLIOGRAPHY

1. Opera

Țepeneag, Dumitru, *Camionul bulgar*. *Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom, 2010

Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*. Interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000

2. Referințe critice

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013

Buciu, Marian Victor, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998

Ghișe, Dumitru, *Existențialismul francez și problemele eticii*, București, Editura Științifică, 1967

Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, Traducere de Liliana și Valentin Atanasiu, București, Editura Univers, 1988

THE FANTASTIC SPACE IN SADOVEANU'S SHORT STORIES COLLECTION VECHIME

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The aim of our essay is to analyse the meanings of the fantastic spaces in Sadoveanu's short stories collections (Vechime and Împărăția apelor). The theoretical frame of the essay will be based on ideas found in the well konwn texts of writers such as Ivan Evseev, Gaston Bachelard, Jean Chevalier, Mircea Eliade, Ernest Bernea, Sergiu Pavel Dan. In Sadoveanu's short stories nature represents a general framework that includes symbolic spaces such as the lake, the pond (the water), the forest. Also, these symbolic spaces hide bizzare, fantastic characters such as enchanted snake, the human integrated into nature. In order to understand all these facts, the human being must assume these symbolic spaces.

Keywords: fantastic, space, nature, short stories, characters.

Peisajele naturii enigmatice, trasnpuse de Sadoveanu în volume de proză scurtă, nu ar fi cunoscut aceeași complexitatea și diversitate dacă scriitorul nu le-ar fi animat cu câteva nuanțe din zona fantasticului. Fantasticul este dezvăluit în spații simbolice, precum lacul sau codrul, în anumite circumstanțe, iar amprenta pe care fantasticul o lasă asupra individului, pozitivă sau negativă, depinde doar de starea lăuntrică a acestuia, de capacitatea acestuia de a-și asuma spațiul, respectiv de a *crea* acest spațiu, după cum afirmă și Mircea Eliade: „Aşezarea într-un loc, organizarea şi locuirea lui sunt tot atâtea acţiuni care presupun o alegere existenţială: alegerea universului pe care suntem gata să ni-l asumăm, *creându-l*. Or, acest univers este mereu replica Universului exemplar, creat şi locuit de zei: el ţine deci de sanctitatea lucrării zeilor"[1]. În ceea ce privește spațiul din perspectivă autohtonă, Ernest Bernea susține că acesta ar fi „un fenomen aparţinând lumii naturale, dar şi celei spirituale. Spaţiul are o existenţă obiectivă, dar este şi o dimensiune fundamentală a gândirii omului. El este în cazul nostru un cadru, o categorie şi o formă elementară de explicaţie"[2]. Spațiul este, adică, gândit, asumat și chiar creat de ființa umană, valențele acestuia fiind oglindite prin prisma capacității omului de a le percepe.

Deoarece natura constituie cadrul general asupra căruia ne concentrăm atenţia pe parcursul acestui studiu, fie că este vorba de lac, codru sau baltă, considerăm necesară o trecere în revistă a semnificaţiei acestui cadru, semnificaţie amintită de Ernest Bernea: „natura în concepţia poporului român este ordonată (rânduiala cosmică), dar totodată vie, în continuă prefacere, care înseamnă consum, dar şi creaţie. Natura, ca întreaga lume, e într-o continuă desfăşurare. În acest fel, fenomenele nu apar uniforme, dar nici haotice. Spaţiul este reprezentat sub acest mod de a gândi lumea şi viaţa, ca fiind o faţă a lor"[3]. Din acest punct de vedere, spațiul este tratat ca fațetă a fenomeneleor care se petrec în natură, fie ele uniforme, sau nu. Aceste fenomene poartă rolul unui soi de liant care ne permite să vizualizăm, în același context, cele două entități, spațiul și natura.

[1] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 34.
[2] Ernest Bernea, *Spaţiu, timp şi cauyalitate la poporul român*, ediţia a II-a, revizuită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 123.
[3] Ernest Bernea, *op. cit.* , p. 123.

Deplasându-ne dinspre general înspre particular, înțelegem că, la Sadoveanu, natura poartă o însemnătate aparte. În acest sens, I. Oprișan afirmă că „natura capătă, astfel, de timpuriu, în gândirea și creația artistică sadoveniană funcția de simbol al eternității, de jalon al faptelor și înfăptuirilor umane – prin forța lucrurilor, pieritoare”[4]. Contrastul profund pe care Sadoveanu îl resimte în ceea ce vizează fragilitatea și slăbiciunea omului, respectiv perenitatea naturii, îi oferă acestuia prilejul de a se regăsi pe sine, sau, mai exact, de a descoperi un alt sine, în mijlocul unui univers candid, ascuns, fantastic chiar. Acest proces al regăsirii de sine, la Sadoveanu, este menționat și de Constantin Ciopraga: „La Sadoveanu natura impresionează în funcție de moment, *participarea* la un tablou unic echivalând cu o emoție inedită. El merge în natură pentru a se dărui lui însuși. Fiecare urmă lăsată în memorie se leagă de un moment biografic; trecută prin sensibilitatea artistului, natura ne revine transfigurată: sadovenizată”[5].

Modul distinct prin prisma căruia Sadoveanu vizualizează acest spațiu este descris de I. Oprișan, după cum urmează: „Eternitatea naturii i se le relevă cel mai adesea prozatorului în ipostaza dezlănțuirior stihiale, în ipostaza beției nemăsurate de viață, a clocotului teluric, a numărului incomensurabil al viețuitoarelor, deci în ipostaza universului copleșind omul prin măreție, prin exuberanță vitală, prin cantitate, prin viermuire”[6]. Un sentiment de copleșire îl învăluie pe scriitor și îl îndeamnă să transpună pe hârtie forfota naturii, a spațiului care capătă nenumărate înțelesuri.

Tocmai aceste trăiri profunde l-au determinat, probabil, pe Sadoveanu, să surprindă în volume de proză scurtă, și nu numai, peisaje de o complexitate intensă, răsunătoare, fapt ce-i propulsează scrierile în sfera compozițiilor originale și, totodată, echilibrate: „E greu de precizat la Sadoveanu unde sfârșește narațiunea și de unde începe descripția, între o modalitate de comunicare și cealaltă fiind un echilibru desăvârșit. Pe cât de mare povestitor, pe atât de vibrant poet al naturii, incomparabilul artist privește lumea când cu liniștea magistrală a clasicilor, când cu prospețimea de senzații a romanticilor, ridicându-se de la emoția clipei la percepția infinitului”[7]. Povestirea sadoveniană, plăsmuită din crâmpei de viața rurală autentică, împletindu-se cu poezia naturii, a munților, pădurilor, codrilor și a apelor, conturează trăsăturile echilibrului desăvârșit, fapt ce dovedește amprenta sadoveniană lăsată asupra textului.

Stabilind în primă instanță faptul că natura se revendică precum un cadru general, respectiv un spațiu predilect, sau un univers edenic, cast al povestirile sadoveniene, considerăm necesară dezvăluirea uneia dintre modalitățile prin intermediul căreia acest cadru capătă un iz fantastic. Astfel, fie că sunt implicate personaje, fie că vorbim efectiv de o dezlănțuire a naturii, fantasticul își croiește drum în proza scurtă sadoveniană, revelându-se în felurite forme.

Desigur, demersul pe care tocmai îl inițiăm se cere precedat de câteva noțiuni de ordin teoretic, în ceea ce privește fantasticul. Teoretician al acestui registru, și nu numai, Tzvetan Todorov afirmă că „«fantasticul nu durează decât doar atât cât ține ezitarea: ezitare comună a personajului și a cititorului, aceștia fiind chemați să decidă dacă ceea ce percep ține sau nu de realitate, așa cum se înfățișează ea opiniei curente. La sfârșitul povestirii, cititorul, dacă nu personajul însuși, ia o hotărâre, optează pentru o soluție sau pentru cealaltă și, prin însuși acest fapt, părăsește sfera fantasticului. Dacă el conchide că legile realității sunt neștirbite și că ele permit explicarea fenomenelor descrise înseamnă că opera aparține unui alt gen: straniul. Dacă, din contră, el conchide că numai admițând noi legi ale naturii, fenomenul poate

[4] I. Oprișan, *Opera lui Mihail Sadoveanu. I. Natură-om-civilizație în opera lui M. Sadoveanu*, Editura Minerva, București, 1986, p. 101.
[5] Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, Editura Tineretului, 1966, p. 115.
[6] I. Oprișan, *op. cit.*, p. 102.
[7] Constantin Ciopraga, *op.cit.*, p. 111.

fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului»"[8]. Definița fantasticului este localizată la limita dintre straniu si miraculos, mai exact, în punctul în care acestea se află în stare latentă, când cititorul, sau chiar personajul, poartă o luptă între concepte și trăiri (real versus ireal).

Adăugând câteva lămuriri asupra teoriei todoroviene, Sergiu Pavel Dan menționează faptul că ideile semnalate despre fantastic nu constituie neaparat o lege a fantasticului, ci chiar una din modalitățile principale ale acestuia. Mai mult decât atât, în *Proza fantastică românească*, Pavel Dan enumeră căile prin intermediul cărora fantasticul prinde rădăcini: „Apreciată prin prisma relației general-particular, geneza unei reprezentări fantastice se înscrie obligatoriu într-una din următoarele situații posibile: 1) proiecție fantastică interioară strict individuală (de pildă, o presimșire), 2) preluarea colectivă a unei trăiri fantastice individuale (cazul tălmăcirii visurilor), 3) plăsmuirea colectivă a unei reprezentări fantastice (descifrarea unor închipuite semne cerești), 4) însușirea individuală a unor reprezentări fantastice colective (situația practicanților ritualurilor inițiatice)"[9]. Pe parcursul acestui studiu de cercetare vom analiza diferitele modalități prin prisma cărora fantasticul se manifestă în povestirile din volumele amintite deja, în mai multe rânduri izbutind să regăsim, ca punct teoretic de plecare, una dintre cele patru situații amintite de Sergiu Pavel Dan.

În povestirea *Despre instrumente și despre norocul pescarilor*, Sadoveanu descrie una dintre cele mai pregnante manifestări ale fantasticului, într-un spațiu simbolic, din seria povestirilor scurte. Asemuind lacul unui imperiu, scriitorul redă lacului însușirile spațiului fantastic, deoarece cel care stăpânește această împărăție este tocmai peștele cu solzi de aur, *împăratul lacului*: „Poate a fost împăratul. Îi străluceau solzii. Dacă-s de aur, atunci e împăratul peștilor. Despre el știu și povesteau bătrânii. Vorbește ca omul și nu trebuie să-l prinzi niciodată. Dacă l-ai atins ești în primejdie de moarte. Te duci în fundul bălții; nimeni nu-ți mai știe de urmă, și te mănâncă gângăniile peste care are el stăpânire. Dar dacă te uiți la el cu sfială și menești în gând un descântec – atunci nu se-ntâmplă niciodată să vii la baltă fără a te întoarce cu dobândă mare"[10]. Acest personaj magic, *împăratul lacului*, deține puterea de a sancționa comportamentul omului, sau, dacă îi este arătată prețuirea cuvenită, de a-i răsplăti omului conformarea: „Fiecare iaz își are împăratul lui. Și toate păraiele. Sunt împărați ai peștilor la Bistrița, și la Moldova, și la Siret. Dar oamenii cei răi și fără de credință nu-i pot vedea niciodată"[11]. Onestitatea și candoarea omului constituie permisul de trecere spre o altă dimensiune, spre un alt spațiu, cel fantastic, accesul spre o lume tăinuită a vietăților acvatice, înzestrate cu puteri nebănuite.

Referitor la sensul simbolic al acestui spațiu, lacul, Evseev consideră că „în vechile mitologii este *ochiul pământului*, prin care locutitorii lumii subterane pot să vadă tot ce se întâmplă pe pământ și în văzduh. Lacurile pot fi asociate unor divinități benefice ale cerului sau considerate sedii ale monștrilor, balaurilor, duhurilor rele"[12]. În multe dintre povestirile sadoveniene au aplicabilitate ultimele spuse ale teoreticianului Evseev, adică lacul este perceput ca sediu al unor creaturi stranii, înfricoșătoare, precum balaurul.

Cunoscând un alt tip de personaj, dar focusându-ne asupra acelorași semnificații ale spațiului fantastic, în povestirea *Diavolul bălții*, ipostaza de stăpân al locului o deține Sidor, un bătrân care își vânduse sufletul Necuratului: „El vrăjea pe pescarii slabi de înger, ori amețiți de băutură. La malul lui piereau. Și-nspre gân0dul lui veneau apoi vulturii cei mari din

[8] Tzvetan Todorov *apud* Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 29.
[9] Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 24.
[10] Mihail Sadoveanu, *Despre instrumente și despre norocul pescarilor* (din vol. *Împărăția apelor*), în Mihail sadoveanu, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, ed. cit., pp. 322-323.
[11] *Ibidem*, p. 323.
[12] Ivan Evseev, *Op. cit.*, p. 95.

Carpați; se roteau prin cerul adânc, după aceea se lăsau, cu aripile larg desfășurate, între stufuri și-ntre sălcii”[13]. Soarta omului care, prin prisma acțiunilor lui, a spiritualității șubrede, nu se înscrie în canoanele *împăratului locului*, este pecetluită și de această dată, spațiul devenit, astfel, magic, fiindu-i fatal. Demnostrându-și calitățile de inițiat, Sadoveanu rememorează o altă postură prin intermediul căreia moșneagul încerca să ademenească năpăstuiții: „Nu știu de ce, de câte ori auzeam de el, de atâtea ori îl legam cu întâmplarea mea din sara ploioasă, când un moșnegel zdrențeros țipa zbătându-și mâinile: *Ai, boje! Ai, boje! Ai, boje!* Eram încredințat că moșneagul meu era Sidor”[14].

Spațiile fantastice aflate la interferență cu spațiile istorice, sunt prezentate în povestirea *Vrăjitorul de șerpi*, prin prisma peisajului pe care lacul Snagov îl oferă, topos înțeles și însușit de Sadoveanu, care-i intuiește vârstele și, mai ales, tainele: „Snagovul acesta este o baltă străveche, cu adâncimi mari, cu funduri de piatră, cu limpezimea unei ape de munte. Îmi închipui că este un lac de natură vulcanică, format de izvoare interioare. De aceea satele din preajmă trebuie să fie așezate acolo din vechime adâncă și locuitorii vor fi fiind de baștină preistorică. (…) Apa aceea e un domeniu familiar al lor: o cunosc în toate cotloanele”[15]. Această atotcunoaștere a spațiului induce ideea unor puteri supranaturale ale ființei umane, ale locuitorilor din jurul lacului, fapt ce introduce cititorul într-o atmosferă fantastică. Momentul premergător descântecului face ca spațiul să fie cuprins în întregime de această atmosferă ireală.

Caracterul fantastic al spațiului prinde contur și se lasă dibuit la momentul rostirii unui descântec, care are menirea de a trezi la viață o vietate mitică: „*Subt o piatră mare-nvoaltă,/ Șade-un bou negru urnit,/ Din bărbie dând/ Din limbi scăpărând./ Măi Cernate, blestemate!/ Blestema-te-ar Dumnezeu/ Să-ți curgă veninul tău,/ Ca untura slinului./ Trei nuiele de alun împletite,/ Gura șarpelui împietrită./ Herendeu,/ Berendeu,/ Grozăvior, stăi pe loc*”[16]. Odată descântecul rostit de către un pescar, șarpele se arată, se lasă prins în mână, după care este trecut de către pescar, în mod simbolic, de la frunte, în jurul gâtului, asemeni ritualurilor indiene, pentru ca mai apoi să îl elibereze, cuvântându-i dezlegarea: *Șarpe!/Să fii viteaz,/Să umbli precum ai umblat,/Să muști precum ai mușcat./Să treci văi adânci/ Ape reci./Du-te.* Șarpele s-a mișcat lin, a plecat. Unghiul mișcător a născut iar pe luciu, s-a dus ca un fior înspre nuferi și trestii .(...) Dacă-i spui astfel vorbele cu credință, șarpele te ascultă. Trebuie să mai știi că-i păcat mare să nu-i desfaci farmecul. Trebuie să-l trimiți la locul lui, în sălașul pe care i l-a dat Dumnezeu”[17]. Descântecul se distinge, de această dată, ca mijloc de asumare a spațiului, de inițiere în tainele unui spațiu nemaiîntâlnit.

Elementul cheie, care situează spațiul în zona fantasticului este reprezentat de șarpele vrăjit. Despre simbolistica acestei vietăți regăsim câteva idei la Gaston Bachelard: „Șarpele este unul dintre arhetipurile cele mai importante ale sufletului omenesc. El este cel mai terestru dintre animale. Este cu adevărat rădăcina animalizată şi, în ordinea imaginilor, este trăsătura de unire dintre regnul vegetal şi regnul animal. (...) Şarpele doarme sub pământ, în întuneric, în lumea neagră. El iese din pământ prin cea mai mică fisură, printre două pietre”[18]. Așezat de către Bachelard în proximitatea ființei umane, ca arhetip al sufletului acesteia, dar

[13] Mihail Sadoveanu, *Diavolul bălții* (din vol. *Împărăția apelor*), în Mihail Sadoveanu, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, ed. cit., p. 412.
[14] *Ibidem*.
[15] Mihail Sadoveanu, *Vrăjitorul de șerpi* (din vol. *Împărăția apelor*), în Mihail Sadoveanu, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, ed. cit., p. 429.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*, p. 430.
[18] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra intimităţii*, traducere, note şi postfaţă de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 215.

și ca fiind cel mai terestru animal, șarpele pare a fi un element simbolic pe care Sadoveanu îl invocă în contextul unui soi de ritual.

Spre deosebire de ideile lui Bachelard, ba chiar opusă acesteia, teoria lui Chevalier despre șarpe face referire la faptul că omul și șarpele, cu ale lor semnificații, s-ar afla la poli diferiți. Totuși, ființa umană posedă ceva din șarpe, ceva ce omul poate controla în mică măsură: „ca și omul, dar contrar lui, șarpele se deosebește de toate speciile umane. Dacă omul se situează la capătul unu îndelungat efort genetic, trebuie în schimb să plasăm, în mod necesar, această făptură rece, lipsite de picioare, păr sau pene, la începutul efrotului amintit. În acest sens, Omul și șarpele sunt opuși unul celuilalt, complementari, rivali. Tot în acest sens, omul are în el ceva din șarpe, și anume acea parte a sa pe care înțelegerea o controlează în cea mai mică măsură”[19]. Astfel, Sadoveanu nu s-a îndreptat întâmplător spre acest element simbolic, șarpele, pentru a reliefa caracterul fantastic al lacului, alegând, adică, o entiate opusă și, totodată complementară omului.

Principiul sadovenian al inițierii capătă proporții concrete și în arealul spațiilor fantastice, întrucât fantasticul se manifestă atâta vreme cât omul înțelege riscul la care se supune rostind un descântec asupra vietăților aparent primejdioase, apoi de a le dezlega și de a reda ordinea firească a lucrurilor.

În jurul semnificației aceluiași arhetip al spațiului fantastic, lacul, se construiește imaginea unui ape muntoase – tăul, în povestirea *Lacul Roșu*, sau a unuia danubian, în povestirea *Delta*. În cel din urmă tablou, spațiul fantastic constituie sălașul balaurului din Deltă, peștele cel mare, somnul: „Somnul Deltei ajunge până la patru sute de kilograme. E balaurul din poveste. Despre acest balaur se spun, la focurile de popas, pe grinduri, istorisiri de te încrânceni”[20]. Balaurul, *împăratul* toposurilor vămilor, cel care este capabil de a osândi ființa umană, se arată celor care poposesc la malul lacului, la vremea amurgului, timp simbolic, aflat la granița dintre zi și noapte, lumină și întuneric: „Câteodată urcă de la acele văi și din poalele Ceahlăului oameni cu sarică, trecând în plaiul Ardealului. La un an odată, după ce trec zăporurile, urcă acei oameni puțini. Și dacă întârzie lângă acest tău când se întinde fumegarea amurgului, iese din mlaștinile străfunde, de sub pădurea scufundată, balaurul despre care nu s-ar povesti dacă n-ar fi fost să-și ia pradă dintre oamenii călători. Aici a fost totdeauna locul vămilor; altădată erau vămi crâncene; acum s-au îmblânzit”[21].

Tăul, adică lacul din inma munților, poartă semnificații din zona fantasticului, spunem noi, semnificație întâlnită în *Dicționarul* lui Chevalier. Conform acestuia din urmă, lacurile sunt „adesea considerate ca niște palate subterane, din diamant, giuvaiere și cristal, de unde răsar zâne, vrăjitoare, nimfe și sirene, dar care-i atrag de asemenea pe oameni spre moarte. Ele capătă atunci semnificația înfricoșătoare a raiurilor iluzorii. Simbolizează plăsmuirile imaginației exaltate; aceasta, în sens trivial, înseamnă *a cădea în lac*”[22]. În povestirea lui Sadoveanu este sancționat doar cel care se abate de la legile acestui spațiu fantastic, este vizat cel neinițiat, căruia i se arată făpturi ale străfundurilor, ale întunericului, cum ar fi balaurul.

Vama, ca element simbolic și închipuit al spațiului fantastic, este revelată și în povestirea *Neajlov*, tot la poarta unui soi de împărății, unde uriașii locului stau de strajă: „Mi-am închipuit că acolo-i *vama* și trebuie să ne oprim. Era într-adevăr o vamă; o spărtură între dealuri, ca o poartă de împărăție. Se vedea prin ea spărtura spre altă lume. (…) Uriașii care

[19] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Editura Polirom, București, 2009, p. 891.
[20] Mihail Sadoveanu, *Delta* (din vol. *Vechime*), în Mihail Sadoveanu, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, ed. cit., p. 476.
[21] Mihail Sadoveanu, *Lacul Roș* (din vol. *Vechime*), în Mihail Sadoveanu, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, ed. cit., p. 456.
[22] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit*, p. 505.

păzeau locul nu mai erau; se ascunseseră și ne lăsau trecerea liberă”[23]. Uriașii, personaje fantastice și înfricoșătoare, străjuitorii vămii, prin retragerea lor, confirmă statutul de inițiat al personajului care remarcă trecerea liberă. În ultimă instanță, omul oscilează între a crede că vama este doar o închipuire, respectiv faptul că uriașii s-au retras pentru a permite purcederea în spațiul fantastic, necunoscut, a ființei umane asumate, inițiate.

Aflat la limita dintre magic și fantastic, Isidor, personaj prezent în povestirea *Modoraș*, om integrat naturii, inițiat, posedă trăsături dintre cele mai bizare, fiind un dirijor, magician al pădurii, excedând latura primitivă a firii omenești moștenite: „Părintele Isidor face parte din acei oameni în care sălbăticiunea găsește, la prima vedere, altceva decât dușmanul vechi, prigonitorul crâncen din veacuri. În ochi, în atitudine, în emanația întregii ființi, bietul animal dușmănit cunoaște pactul de pace și iubire și îl acceptă”[24]. Îmblânzind fiarele, Isidor redă pădurii semnificațiile unui spațiu fantastic, iar omul de rând, cel care atacă și ucide animalul, impune spațiului caracterul meschin, infam.

Ca echivalent al vastei opere sadoveniene am putea numi oceanul, cu ale sale întinderi și valuri. Pe cât de vastă, pe atât de diversificată, opera sadoveniană, din sfera beletristicii, cuprinde atât poezie, cât și proză, atât proză scurtă, cât și romane, în care predomină teme precum istoria (națională, mai ales), satul românesc (dar și mediul citadin din care scriitorul preferă să se sustragă), natura. Cea din urmă temă este abordată în mod inedit în povestirile sale, în diferite și numeroase volume, precum *Vechime* sau *Împărăția apelor*, volumele la care am ales să facem referire în cuprinsul acestui proiect de cercetare. În aceaste colecții de povestiri, natura se lasă dibuită precum un spațiu fantastic, al inițiaților, al acelora care își asumă elementele fantasticului, respectând legile-i nescrise. Desigur, natura este percepută ca spațiu plurivalent, celelalte semnificații ale acestui topos general rămânând, deocamdată, la stadiul de subiect pentru viitoare studii.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, traducere, note și postafață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1999.
- Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2017.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Editura Polirom, București, 2009.
- Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu*, București, Editura Tineretului, 1966.
- Dan, Pavel Sergiu, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975.
- Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri si arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- Oprișan, I., *Opera lui Mihail Sadoveanu. Natură-om-civilizaţie în opera lui M. Sadoveanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.
- Sadoveanu, Mihail, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, București, Editura Eminescu, 1983.

[23] Mihail Sadoveanu, *Neajlov* (din vol. *Vechime*), în Mihail Sadoveanu, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, ed. cit., p. 482.
[24] Mihail Sadoveanu, *Modoraș* (din vol. *Vechime*), în Mihail Sadoveanu, *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*, ed. cit., p. 459.

HOMERIC BY DOINA RUȘTI OR ABOUT THE IDEAL STORY

Pompilia Chifu (Costianu)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract:„Homeric" by Doina Ruști is a novel of pure literature and a feast to the fluent reader. It is a captivating, impeccably structured novel, which arouses the readers' interest until the very last page. Homer glorified the heroes, but in the novel "Homeric", the author Doina Ruști, lurks in the humble being after that heroic dimension, not to reveal it or to explain it, but because at its roots are all the dissatisfactions that make it for a man to seek the ideal.

Keywords: Doina Ruști, Homer, heroic dimension, a feast, pure literature.

Doina Ruști reprezintă una dintre cele mai apreciate voci ale literaturii române contemporane și unul dintre cei mai premiați scriitori contemporani. De aceea, criticul Daniel Cristea Enache[1] o plasează în „elita prozei noastre încă tinere", în timp ce Paul Cernat[2] o numește o „pasăre rară în literatura post-decembristă". Romanele sale sunt cunoscute la nivel internațional și au fost premiate și traduse în multe limbi. Dintre acestea, amintim „Fantoma din moară", roman despre comunismul românesc, distins cu Premiul pentru Proză al Uniunii Scriitorilor din România, în anul 2008, „Lizoanca la 11 ani" cel care a primit Premiul „Ion Creangă" al Academiei Române dar și romanul „Zogru", recompensat cu Premiul Uniunii Scriitorilor care a fost tradus în bulgară, italiană și maghiară. În 2015, a publicat „Manuscrisul fanariot", iar, în anul 2017, a fost editat un alt roman, intitulat „Mâța Vinerii".

Ultimul său roman, „Homeric", simbolizează o incursiune în tainele iubirii, ale magiei și ale credințelor populare pe care autoarea ne invită să o parcurgem. Dacă îl lecturăm cu atenție, ne putem da seama, cu ușurință, că autoarea, Doina Ruști, este creatoarea unui univers imaginar original, în care elementele reale se împletesc mereu cu cele imaginare și cu universul fabulos al miturilor. Scriitoarea recurge la o abilă strategie a camuflajului, în spatele aparențelor regăsindu-se, întotdeauna, o paletă de semnificații ascunse, care pot fi trecute cu vederea la o lectură superficială. Facilitând accesul către o diversitate de lumi tainice, literatura fantastică a Doinei Ruști dobândește o misterioasă putere de atracție, lectura transformându-se într-o adevărată aventură a sufletului.

Romanul Doinei Ruști, intitulat „Homeric", este o creație aflată la granița dintre realitate și ficțiune, riguros scrisă, cu un stil care ne determină să afirmăm că este un exemplu de literatură pură și un regal pentru lectorul avizat. Acesta are o construcție impecabilă și o acțiune palpitantă care atrage cititorul în caruselul evenimentelor asemenea unui labirint bine gândit și atractiv. Parafrazându-l pe Umberto Eco, romanul Doinei Ruști este „o pădure de simboluri", o călătorie miraculoasă într-o lume mitică ce are legături subtile cu transformările societății actuale.

De asemenea, romanul dezvăluie existența a trei personaje, prezentate încă de la început, care devin, pe parcurs, măști ale unei singurătăți acute, în interiorul căreia există o singură salvare: un ideal dus la extrem, absolutizat. În miezul magic al poveștii, se află iubirea dintre Pantelimon și Despina, dar romanul n-o dezvoltă în cheia obișnuită, a literaturii de gen, ci „scormonește" în acele zone obscure, „din spatele poveștii", printr-o intrigă inteligent construită, „teleportându-ne", treptat, în siajul unei istorii fantastice, cu dispariții misterioase,

[1] Enache, Daniel Cristea - *Timpuri noi*, Editura Cartea Românească, 2009, pag.177.
[2] Cernat, Paul - *Revista 22*, *Bucureştiul cultural*, nr. 2, din decembrie 2008.

cu o pădure plină de secrete și cu un personaj vizionar numit Mărmănjica: „Ca să povestesc despre ea, mi-ar trebui nopți și zile. Era genul de om pe care îl vezi o singură dată și-l ții minte până la capătul vieții, din cauza ochilor, care te băgau în mormânt și de la care își căpătase și numele. Să spun cinstit, nu atât ochii erau de vină, cât felul în care se folosea de ei. Dacă-ți arunca o privire, îți intra în creier, ca briciul. Nu era nevoie s-o cercetezi îndelung ori să stai de vorbă cu ea. Felul ei de a te tăia scurt te făcea terci din prima secundă. Pe unde trecea, rămâneau victime, oameni loviți pentru multă vreme, deși habar n-aveau de unde li se trăgea. Sunt zile de-astea în care un om se uită la tine urât și ești terminat, îți pierzi ritmul vieții, rămâi prins într-o clisă de fiere[3].“

Spectaculos, în acest roman, este modul în care se îmbogățește povestea, fără să ne lase să întrevedem rezolvarea conflictelor mici, din structura unui episod, sau pe cele mari, care susțin romanul. Treptat, crește figura naratorului, devenit, în cele din urmă, personajul principal, cu o artă narativă, pe care numai Doina Ruști o deține la noi, iar acest narator preia, pe nesimțite, toată încărcătura unei iubiri, care debutase cu două personaje, aproape tradițional schițate. Istoria, relatată cu oarecare obiectivitate până la un punct, se transformă într-o confesiune, care adună toate firele epice într-o țesătură magică pe care cititorul este invitat să o descifreze. Nimic nu rămâne pe dinafară, nimic nu scapă din acest univers migălos creionat de mâna talentată a prozatoarei. Nu iubirea celor două personaje contează, ci iubirea lui de ființă care nu încape în niciun tipar. Cei trei protagoniști, despre care am amintit mai sus, reprezintă câte una dintre fațetele povestitorului, și intervine un al patrulea, ascuns, invizibil, un timp, care se dovedește, în cele din urmă, arhitectul adevărat al unei narațiuni admirabil întreținute.

Personajul numit Mărmănjica nu este propriu-zis o voce narativă, dar episoadele, în care ea este personaj principal, sunt narate din propria perspectiva. Aflăm, de exemplu, întreaga poveste a ghicitoarei (personaj omniprezent, cu toate că dispăruse inexplicabil din cartier), după ce Mărmănjica ajunge la informații secrete, adunate ca într-un puzzle, recuperate miraculos din mințile celor care o cunoscuseră. Însă, acest act de asamblare a fragmentelor îi aparține Mărmănjicăi și face parte din evoluția ei ca personaj. În esență, o ghicitoare dispare din cartier, iar în ordine liniară, se presupune c-a fost ucisă, după ce iese la iveală ușa fostei sale trăsuri. Dar, în spatele unor întâmplări, urmărite de toată lumea, se ascund altele, dezvăluite cu parcimonie, fără a respecta derularea lor cronologică.

Arta Doinei Ruști constă nu doar în această admirabilă tehnică de a construi o poveste verosimilă și de suspans, cât în a-l face pe lector dependent de poveste. După ce Mărmănjica găsește o floare în „Iliada”, ne-am putea aștepta ca romanul să intre pe făgașul fantasy-ului obișnuit, iar faptele descoperite să se înlănțuie după rețeta bine cunoscută a basmului. Dar, în „Homeric”, evenimentele nu sunt relatate după formule consacrate. În plină acțiune a romanului, este introdusă povestea lui Ahmet, un personaj misterios, care pare să aibă legături cu fiecare dintre personajele principale. Confesiunea lui conferă proporții imprevizibile experienței pe care o trăiește Mărmănjica, asediată fiind de gândurile unui străin, care treptat intră în biografia ei, într-un mod atât de fabulos, încât nici nu-ți dai seama cum pătrunzi în alt spațiu al ficțiunii, unde se află adevăratul narator. Regăsim această modalitate de iluzionare a cititorului și în romanul „Fantoma din moară”, în momentul în care Adela Nicolescu, personajul principal al operei, trăiește o adevărată aventură de căutare a autorului romanului vieții sale. Naratoarea, Adela Nicolescu, vede în vitrina unei librării, o carte cu titlul *Viaţa secretă a Adelei Nicolescu povestită de Florian Pavel*, o cumpără şi va fi surprinsă căci va descoperi că aceasta prezintă detaliat viața ei. După mai multe căutări înfrigurate, naratoarea află că romanul reproduce, de fapt, textul unui blog anonim, **stafia.ro** și ia decizia de a completa această poveste cu amănunte pe care și le amintește din viața sa. Textul romanului

[3] Ruști, Doina, *Homeric*, Editura Polirom, București, 2019, pag. 13.

se află, astfel, în continuă transformare, el îmbogățindu-se cu reflecțiile personajului, completările și remarcile Adelei sunt emise pe măsură ce aceasta citește romanul. Viața acestei femei este marcată de relația secretă cu o fantomă, care se numește Max, numele unui unchi ucis în condiții obscure. Descoperită într-o moară părăsită, din Comoșteni, fantoma intră în realitatea istorică a Adelei, mai întâi, episodic, apoi, într-o manieră obsedantă, asemenea vremurilor pe care le trăiește. Pe măsură ce viața socială se degradează, mai toți oamenii capătă fizionomia lui Max („un Max dur", „un Max simpatic" sau „un Max bătrân").

Precum în opera lui Borges, visul şi lumea vor semăna mereu într-un fel sau altul, deoarece, la Doina Ruști, lumea, ca şi literatura uneori, este vis.

De asemenea, atmosfera romanului poartă și ea amprenta inconfundabilă a autoarei Doina Ruști. Acțiunea acestuia este plasată cândva, într-un timp neprecizat, pe la finele secolului al VIII-lea, în Mahalaua Gorgani. Dar nicio clipă romanul nu cade în păcatul frecvent de a re-încălzi poncifele literaturii mahalalelor sau a periferiei, a unui trecut mai mult sau mai puțin istoric. Nu există nostalgie și nici limbajul atât de uzat al romanelor de acest fel. Cu inventivitatea lingvistică, de-acum binecunoscută, Doina Ruști construiește o lume care nu are nimic în comun cu ceva deja scris, un univers cu personaje care marchează destul de fidel timpul de formare al României moderne, dar care vorbesc și se mișcă într-o lume autentică, aproape contemporană. Despina călătorește prin Europa, preocupată de cosmetice rare, de licori și de aventură, Pantelimon are o singură credință - arta sa - iar Mărmănjica visează să adune suficienți bani ca să se întoarcă la Viena. Cu toate aceste aspirații, fiecare este legat de locul natal, pentru că Mahalaua Gorgani, atât de bine descrisă, este un loc din care nu pleacă nimeni. Oamenii se „evaporă", sunt duși de suflul Pădurii Cotroceni, atrași parcă de praful magic al poveștilor, dar nici măcar disparițiile nu sunt definitive. În această narațiune ce se aseamănă cu călătorie prin tainele sufletului, în lumea frământată de pasiuni și de dorințe, în fiecare clipă, oamenii trăiesc în miezul unui miracol.

De altfel, în afară de legătura dintre Mărmănjica și „Iliada", tot romanul se alcătuiește pe o demontare a registrului epopeic. Personajele sunt întregite printr-o biografie care contribuie decisiv la schimbarea portretului sau a unghiului din care este privit. Despina, ființă, elegantă și seducătoare, apare de-a lungul romanului când în situații stânjenitoare, când labilă și amețită de afion, când puternică, gata să cumpere o casă la Verona pentru iubitul ei, Pantelimon, când isterică și chiar despotică în legătura cu fratele ei. Dar toate acestea, se asamblează într-o formulă homerică, un fel de leit-motiv, care amintește, în permanență, că la baza tuturor acțiunilor se află *mânia*, adică pasiunea în forma ei cea mai tare. Abia spre finalul romanului putem constata că toate acțiunile personajelor definesc, cu mare subtilitate, un fel de matrice a vieții, locul din care izvorăsc dorințele, însăși iubirea, ca supremă aspirație de a-ți exprima, până la cele mai grave consecințe, sinele, ființa interioară, omenescul, în ultimă instanță.

Acțiunea amplă, cu întâmplări excepționale, specifică epopeii de tip homeric, este înlocuită de Doina Ruști, cu o formulă epică de adâncime. Dacă în „Iliada", povestea se derulează pe parcursul a zece ani, sub imperiul *mâniei* lui Ahile, în „Homeric", timpul istoric nu are importanță, el aparține unei lumi care sapă adânc în celula umană, spre strămoși și spre ceea ce fiecare individ a reușit să salveze din moștenirea colectivă. Așa cum afirmă autoarea Doina Ruști, la emisiunea, *Vorba de cultură*, constatăm că personajul principal al cărții i-a fost inspirat de o siluetă stranie, de pe un vas de Cucuteni. Prozatoarea face referire fie la o relație directă cu preistoria, fie la o relație de tip estetic cu acea reprezentare imaginară topită parcă în negura istoriei. Finalul imprevizibil al romanului ne determină să afirmăm că „Homeric" constituie, de fapt, răspunsul la acele întrebări care ne frământă pe toți: ce legătură mai păstrăm cu strămoșii noștri îndepărtați și ce mai contează pentru mine sau pentru urmașii mei? Ce zeu sadic a făcut oamenii ca pe niște clepsidre? etc. Privind silueta de pe acel vas, în fotografia de pe site-ul Radio Cultural-ului, putem descoperi că, în „Homeric" Doina Ruști,

dezvăluie faptul că nu există decât o singură poveste, în care se topesc toate ființele. Este povestea vorbitorului, a acelui eu care acaparează toată energia celorlalți. Povestea cafegiului, vizionarismul Mărmănjicăi și, mai ales, calitatea de martor etern al naratorului, vin fiecare să susțină această intenție epică. Homer i-a glorificat pe eroi, iar „Homeric" scormonește în ființa umilă după acea dimensiune eroică, nu pentru a o arăta ori pentru a o explica, ci fiindcă la rădăcinile ei se află toate nemulțumirile care-l fac pe un om să aspire, să-și dorească, să iubească ceva.

BIBLIOGRAPHY

COZMA, Casiana Mirela, 2012, *Aspecte ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade,* Cluj-Napoca, Editura Mega.

DURAND, Gilbert, 1998, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, București, Univers Enciclopedic.

CĂLINESCU, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iași, Editura Polirom, 2000.

RUȘTI, Doina, *Homeric*, București, Editura Polirom, 2019.

URMUZ REVISITED: MARXISM AND SEXUALITY

Alexandru Ionaşcu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: This study seeks to revisit the short oeuvre of one of Romania's most enigmatic writers, Urmuz (1883-1923). His sparse sketches have been read in various ways by the Romanian literary establishment, as an early Surrealist writer, an Absurdist that presaged the postwar Theater of the Absurd. The literary analysis during Communist Romania focused on cultural and hypothetical historical influences, with Nicolae Balotă's monography being representative for this in-depth aproach, the said critic seeing connections with Hieronymus Bosch, Athanasius Kircher's natural studies, Ancient philosophy and Absurdist literature – this stage of Romanian literature coincides with the liberalization policies during Ceauşescu's regime, when Romanian literature began to reconnect with Western cultural changes. The downside of this opening was that critics like Nicolae Balotă tended to exagerate by pushing their analysis into unlikely influences and cultural citations that complicated the newer reception of proses like Pâlnia şi Stamate, thereby unwittingly paving the way for the nationalist excesses called Protocronism. Because of the prevailing ideology, literary scholars we're forced to write in a double speak: firstly, critics like Nicolae Manolescu would dabble in a Marxist critique of bourgeois society in Urmuz's time, while at the same time hinting to a dystopian Urmuz, which readers during the 1980s could decode as a veiled critique of the oppressive nature of the last decade of Communism. However, few critics and literary scholars have observed that Urmuz's sketches really do depict social and economic realities during early 20th Century Romania, like the bourgeois vacuity and the subordination of women, and this study will also point aut how sexual and cultural mores are present in such a small oeuvre.

Keywords: enigmatic writers, Absurdist literature, liberalization policies, dystopian Urmuz, bourgeois vacuity.

Introducere

Referindu-se la începuturile romanului românesc, Mircea Cărtărescu scria că, în jurul anului 1830, în ţările române apar traduceri din spaţiul occidental, cu precădere din cel francez, al unor romane de consum, istorice sau plasate în mediul burghez şi explorând zonele marginale din oraşele aflate în plină expansiune ca urmare a revoluţiei industriale; însă, în spaţiul românesc, aceste proze sunt inevitabil orientate spre senzaţional din pricina demodării cărţilor populare şi a hagiografiilor[1]. Când este luat în considerare şi faptul că publicul era, în mare parte, la noi, rural şi nealfabetizat, este evident că literatura, în această primă jumătate de secol al XIX-lea, nu se putea profesionaliza prea repede, iar scrierile unor George Baronzi, cu *Misterele Bucureştilor*, Ioan M. Bujoreanu (*Misterele din Bucureşti*) sau Constantin Aricescu (*Misterele căsătoriei*) se află încă în zona paraliteraturii. Importanţa lor este tot sociologică, primele încercări de roman de la noi care surprind comportamentele şi moravurile diverselor categorii urbane: „Ele mişună de subiecte noi, tipologii noi, observaţii de moravuri sociale, conturând o faţă hidoasă, nevăzută şi, de altfel, invizibilă pentru istoric şi sociolog, a vieţii urbane de la noi"[2].

Cărtărescu crede că epoca modernistă durează, în cultura autohtonă, din 1920 şi până în 1980, pentru a fi întreruptă în anii '50 şi reluată în anii '60, însă generaţiile şaizeci şi şaptezeci, deşi încearcă să preia cât mai mult din ce se întâmpla în afară, în acelaşi timp încearcă să se desprindă de un „model devenit desuet". Dar cât de modernist este interbelicul,

[1] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfaţă de Paul Cornea, Bucureşti: Humanitas, 1999, p. 252.
[2] *Ibid.*, p. 254.

în viziunea lui Cărtărescu? În cea mai mare parte este dominat de un „tradiționalism postromantic", cu niște curente care pleacă de la sămănătorism şi poporanism de început de secol XX la ortodoxismul gândirist (de la revista *Gândirea*) interbelic, apoi un continent cu totul autonom: avangardele prezente la reviste în care sunt reuniţi aceiaşi autori drept colaboratori: Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Ion Vinea, Saşa Pană, Ştefan Roll[3]. Unde este rolul lui Urmuz în „acest imens rezervor de variaţie", formula prin care autorul *Nostalgiei* denumeşte multitudinea de manifestări cultural-literare din cele două decenii interbelice? Cărtărescu crede că, în aceste două decenii, modernismul este contestat de o serie de autori şi operă, caracterizate prin respingerea rigorilor realiste şi o imanenţă funciară, texte „unice, inclasabile, enigmatice în imanenţa lor", anume, volume ca *Interior* al lui Fântâneru, *Craii de Curtea-Veche*, *Cimitirul Buna-Vestire* al lui T. Arghezi, *Întâmplări în irealitatea imediată* al lui Max Blecher, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, al doilea roman al lui H. Bonciu, cu care opera lui Urmuz, aşa de restrânsă cum este, are un „aer de familie"[4].

1. Două receptări

N. Balotă observa că autoritatea tatălui semăna cu cea din familia lui Franz Kafka (punct la care vom mai reveni), iar viitorul Urmuz era pasionat de literatura ştiinţifico-fantastică, citea Jules Verne, dorea să fie la curent cu progresele ştiinţifice, îi plăcea să afle despre explorări geografice şi ar fi dorit, într-o vreme când radiofonia încă nu apăruse, să „născocească felurite aparate, să capteze undele sonore din întreg universul". Înaintea Marelui Război, este judecător într-o localitate săracă din Argeş, unde malaria era endemică şi judecătorul Demetrescu-Buzău amână pe cât posibil căsătoria. În timpul neutralităţii (1914-1916) se mută în capitală pentru a frecventa concerte şi muzee şi, după cum sugerează N. Balotă, bordeluri – întâlniri cu o „Veneră mercantilă". Când România intră în război, rămâne în spatele frontului datorită faptului că este funcţionar, se retrage cu frontul şi cu administraţia în Moldova, dar suferă de febră recurentă. Îşi citea versiuni ale prozelor în perioada antebelică, în intervalul 1907-1909, amuzându-şi familia şi prietenii, dar se teme să debuteze în publicaţia *Cugetul românesc*, unde redactor era T. Arghezi, temându-se că va fi descoperit de cei de la casaţie (cu puţin timp înaintea Marelui Război, devenise grefier la Curtea de Casaţie). Arghezi îl convinge să debuteze la publicaţia sa, unde colaborau universitari şi oameni politici, astfel că, în 1922, apar, în numerele 2 şi 3, ale publicaţiei, prozele *Pâlnia şi Stamate* şi *Ismaïl şi Turnavitu*, iar în numerele 6-7 apare proza *După furtună*. La 23 noiembrie 1923, se va sinucide, prilej cu care Nicolae Balotă speculează în privinţa unei posibile neurastenii, dar, în lipsa unor mărturii în acest sens, nu se poate demonstra nimic.

Critica vremii nu a receptat cu prea mare entuziasm aceste scrieri bizare. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu îl includea pe Urmuz în capitolul „Dadaişti. Suprarealişti. Hermetici" şi considera că acesta este creatorul unui suprarealism autohton (sugestie care va fi folosită în timpul protocronismului din anii '70-'80) care îl precedă pe cel francez şi se dezvoltă independent de ce se întâmpla în Franţa. Despre proza *Pâlnia şi Stamate*, scria că parodiază descrierile din romalele realiste şi se bazează pe sensurile ambigue ale cuvintelor, în timp *Ismail şi Turnavitu* era inclusă în specia parodierii „obişnuinţelor burgheze" şi a convenţiilor academice, parodia realizându-se prin confuzia regimurilor animal, vegetal şi uman[5]. Cu toate acestea, istoricul literar conchide că prozele lui Urmuz sunt doar „glume inteligente", fără vreo şansă de-a accede în „marea literatură", chiar dacă au ajutat la extinderea conştiinţei estetice şi, ca ultimă favoare făcută suprarealismului, G. Călinescu scrie că fabula *Cronicari* este un exemplu de „folclor suprarealist" (din nou, o

[3] *Ibid.*, p. 269.
[4] *Ibid.*, p. 299.
[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București: Minerva, 1986, p. 888.

sugestie care va fi exploatată, mai târziu, de criticii influenţaţi de protocronismul ceauşist), asta însemnând refuncţionalizarea prin deformare a unei creaţii vechi ca doina populară[6].

În monografia lui N. Balotă există o suprainterpretare; în primul rând, acesta vede oda către revolver drept un raţionament similar cu cel al lui Kirilov din romanul dostoievskian *Demonii*, în ambele cazuri fiind vorba, pentru critic, de reacţia în faţa unei lumi lipsite de sens, în care un obiect material precum revolverul este mai important decât orice noţiune transcendentă, din simplul motiv că poate curma viaţa: „Iar materia, corpii cereşti, deci natura, ori revolverul, deci instrumentul artificial, tehnic, pare să comporte atributul divinităţii, căci poate desfiinţa şi se poate înfiinţa”[7]. În acelaşi timbru, fragmentul *Puţină metafizică şi astronomie* este văzut drept un exemplu de „transcendenţă vidă”, ceea ce înseamnă că universul personajelor urmuziene este golit de implicaţii teologice, funcţionând după legii proprii într-un fel de vid, evident în felul cum este descris locul unde locuieşte Stamate şi familia sa, un fel de subterană suspendată într-un vid. Există, apoi, în monografie, asocieri cu psihanaliza, pentru care ocupaţia de judecător este considerată un atribut al figurii paterne, exemplul lui N. Balotă fiind că, în *Pâlnia şi Stamate*, există o revoltă a fiului contra autorităţii tatălui, prilej pentru critic de a scoate în evidenţă figura paternă prezentă şi în biografia lui Kafka. Tot exemple de suprainterpretare sunt comparaţiile lui cu teodiceea leibniziană şi întrebările – dacă nu cumva ciornele răzleţe în care apar mici dileme teologice nu trădează, cumva, cunoştinţe mai extinse de religie sau interes pentru metafizică: „Dar Urmuz nu e doar gânditorul care cugetă *in abstracto* (n. m.) la problemele binelui metafizic, la Teodicee. Îl vedem preocupându-se de activarea Binelui, pornind de la constatarea pasivităţii Binelui şi a reprezentanţilor săi”[8].

Fiinţele hibride urmuziene sunt raportate la un gravor din secolul al XVII-lea (G.R. Bracelli, ai cărui „roboţi” sunt consideraţi a fi „congeneri” cu personajele urmuziene), la *Grădina deliciilor* a lui Hieronymus Bosch sau la formele ovoidale din creaţia lui Athanasius Kircher (secolele XVI-XVII), alături de comparaţia cu un pictor suprarealist ca Francis Picabia. Este discutabil dacă grefierul pasionat în copilărie de Jules Verne a ajuns să fie pasionat şi de arta secolelor XVI-XVII sau să citească Leibniz, iar dacă mai adăugăm trimiteri la obiectele banale din scrierile lui Samuel Beckett sau filmele de la începutul secolului XX ale regizorului Méliès, exuberanţa livrescă devine greu de susţinut – având în vedere cât de reduse sunt scrierile lui Urmuz, în total, doar patruzeci de pagini. Dar este explicabilă prin momentul ideologic în care apare monografia lui Nicolae Balotă: în intervalul liberalizării ceauşiste, avangardele sunt redescoperite şi apar lucrări ca *Antologia literaturii române de avangardă*, editată de Saşa Pană în 1969, *Avangardismul poetic românesc*, studiul lui Ion Pop din acelaşi an şi reeditarea *Paginilor bizare* din naul următor[9].

În timpul deceniului stalinist, anii ’50, Urmuz este trecut la index şi respins din nou în articolele lui G. Călinescu[10], sub acuza că nu se conforma rigorilor clasiciste şi, prin urmare, era incapabil să producă un roman care să-l includă în literatura canonică, obiecţii care mascau, conform lui Paul Cernat, acomodarea autorului *Istoriei…* cu noul regim, clasicismul servind unei versiuni proletarizate de ideologie, punctul comun fiind conservatorismul prezent atât în această categorie estetică, cât şi în jdanovismul stalinist: „În treacăt fie spus, în contextul politic al dictaturii proletariatului, argumentele lui Călinescu aveau şi o altă miză

[6] *Ibid*., p. 889.
[7] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1970, p. 95.
[8] *Ibid*., p. 88.
[9] Paul Cernat, *Avangarda românească şi complexul periferiei: primul val*, Bucureşti: Cartea Românească, 2007, p. 357.
[10] G. Călinescu considera avangarda „o experienţă utilă pentru artă, sfărâmătoare de prejudecăţi, dar incapabilă să producă opere mari” (*Apud*. Paul Cernat, *Avangarda literară românească şi complexul periferiei. Primul val*, p. 356.

decât cea estetică, o miză cu implicaţii politico-ideologice vizând acomodarea opţiunii «clasicizante» cu tezele «realismului socialist»".

Acum, după destalinizare, puţinele proze urmuziene vor fi anexate celor mai diverse interese şi direcţii culturale. Întâi, se caută crearea unei tradiţii pentru avangarda autohtonă şi se va considera că prozele lui Urmuz au ca punct de plecare folclorul, fiind vorba de o creaţie populară destul de veche, deci se poate satisface obsesia protocroniştilor pentru împingerea cât mai departe în timp a creaţiilor literare autohtone. Apoi va fi inclus unei literaturi a absurdului intens ideologizate, presupunând optimismul viziunii auctoriale, fără presupusa mizantropie a unor Beckett sau Ionesco, iar protocronismul va căuta precursori autohtoni ai avangardelor istorice – cu prilejul centenarului Urmuz din 1983, arată Paul Cernat, Urmuz este asociat de Marin Mincu unui fel de avangardă hibrid, aflată „între poezia folclorică şi circulaţia orală"[11]. Iar anexiunile nu se vor opri aici, criticii deceniilor '70-'80, dar şi din deceniul precedent, văzând prozele lurmuziene drept exemple de onirism, de fantastic şi vor apărea primele abordări marxiste într-un studiu al lui Matei Călinescu din 1967 („Urmuz şi comicului absurdului"), pentru ca monografia lui Nicolae Balotă să aducă în prim-plan scrierile lui Urmuz şi să-i prezinte biografia, chiar dacă Paul Cernat are dreptate când observă că hermeneutică lui N. Balotă presupune o erudiţie încărcată şi dezechilibrată în raport cu puţinătatea scrierilor studiate (şi N. Manolescu, în ultimul volum din *Arca lui Noe* reproşa că textele atât de scurte ale lui Urmuz nu ar trebui să descurajeze studii critice mai consistente decât un simplu articol sau micromonografie de istorie literară, dar vom reveni asupra acestei părţi din *Arca lui Noe*).

Revenind la N. Balotă, monografia sa, în ciuda enciclopedismului excesiv, are meritul de-a fi introdus formule şi direcţii de cercetare relevante, cred, pentru receptarea urmuziană. Printre acestea se află conceptul de „om-pasăre", însemnând o anatomie mixtă la fiinţe ca Grummer, cel cu cioc de lemn aromat, acţiunile lor sunt reduse la nevoile de bază, adică hrană, plăcere sexuală şi violenţă, criticul fiind singurul exeget care face legătura cu tradiţia monştrilor occidentali:

„Elemente varii – vegetale, animale, mecanice şi propriu-zis umane – intră în compoziţia fiinţei umane, animal predispus la disoluţie. Să privim de aproape imaginea acelui *om-pasăre* (sublinierea mea,) care ne aminteşte de monştrii cu trup de om şi cioc de pasăre ai unor desenatori manierişti (precum acel Aldrovandi, ilustratorul *Istoriilor* lui Herodot sau fantasmagoriile plastice mai noi, ca un binecunoscut *Cap de femeie* cu cioc imens al lui Picasso, sau neliniştitorul Phönix senil al lui Paul Klee)"[12].

Tot legată de această anatomie mixtă este şi formula celebră a lui Balotă despre „omul mecanomorf", o fiinţă cu un corp parţial uman, parţial mecanic. Chiar dacă personaje ca Algazy au doar câteva accesorii principale, precum un grătar înconjurat de sârmă ghimpată, gesturile sunt mecanice, precum Emil Gayk, care înoată continuu timp de douăzeci şi trei de ore, doar în direcţia nord-sud, „de teamă de a nu ieşi din neutralitate". Cuplurile mecanomorfe sunt Cotadi-Dragomir şi Algazy-Grummer, în cazul lor, mecanicul însemnând impunerea prin violenţă şi obţinerea plăcerii[13]. O pistă analizată de critic, ulterior reluată de alţi comentatori de dinainte de 1989, priveşte critica lumii burgheze (prezentă şi în obiectele folosite de mica burghezie a vremii), în care *Pâlnia şi Stamate* este o dramă familială, critica socială prin optică marxistă, în care oamenii sunt reduşi la posesiune şi restul societăţii alunecă spre război şi militarism, o parodiere a ştiinţei moderne şi un concept care a făcut carieră în exegeza

[11] *Ibid.*, p. 359.
[12] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj-Napoca: Editura Daci, 1970, pp. 46-47.
[13] *Ibid.*, p. 57.

urmuziană, „omul-mecanomorf", un hibrid de om cu elemente mecanice şi caracterizat prin gesturi repetitive. Din păcate, şi intuiţia despre omul mecanomorf este subminată de excesul de erudiţie comparativ cu puţinătatea textelor – trimiteri la proza lui E.T.A. Hoffmann, golemul sau *Frankenstein*.

Şi Nicolae Manolescu observa că Urmuz nu era sigur de calităţile sale scriitoriceşti, iar Arghezi, prin rânduri ca „[…] îţi prezic în noua şi neaşteptata d-tale carieră succese care vor contribui să-ţi sporească foloasele funcţiei de magistrat", căuta nu doar să-l convingă pe ajutorul de grefier Demetrescu-Buzău să debuteze la o revistă unde universitari şi figuri din politică (evident, nu fără ironia de rigoare), dar şi, credea N. Manolescu, să insiste asupra valorii celor două proze cu care va debuta grefierul. Debutul lui Urmuz are loc la doi ani după romanul *Ion* (care va fi canonizat drept o capodoperă a romanului realist cu subiect din mediul rural ardelenesc şi obiectiv prin faptul că nu conţine judecăţi moralizatoare şi prezintă o imagine deloc ideală a lumii rurale, pe care curente conservatoare ca sămănătorismul o idilizau), şi, în ciuda atmosferei favorabile creată de lansarea dadaismului în 1916, reacţia criticilor ca Perpessicius şi G. Călinescu nu a fost favorabilă, chiar dacă al doilea îl considera pe grefier, în *Principiile de estetică*, un exemplu al avangardei[14].

Modul în care Nicolae Manolescu abordează proza urmuziană în ultimul volum din *Arca lui Noe* pare a fi semnificativ influenţat de monografia lui Nicolae Balotă. Nicolae Manolescu observa că umorul urmuzian provine din parodierea unor clişee din limbă şi evidenţierea dublului sens al cuvintelor, în timp ce Urmuz schimba contextul în care se încadrează nişte noţiuni acceptate de societate: ca exemplu al decontextualizării urmuziene, criticul scrie că aceste proze pot fi comparate cu un scafandru care îşi păstrează costumul când merge pe plajă. Obişnuinţele vorbirii cotidiene sunt recondiţionate şi folosite pentru a submina jargonul ştiinţific, administrativ sau judecătoresc (într-un fel, decontextualizările lui Urmuz pot fi considerate un limbaj monstruos[15] care blochează, conform lui Foucault, limbajul oficial, astfel încât instituţii precum cea judecătorească nu mai pot funcţiona), aşa cum în *Pâlnia şi Stamate* ocupaţiile nu se potrivesc cu vârsta (fiul de patru ani are „avere personală" şi este capabil de relaţii sexuale, aşa cum sugerează întâlnirile ascunse cu pâlnia omonimă) sau cu acţiunile personajelor: Stamate trebuie să aştepte, conform „procedurii civile", opt zile pentru a intra în posesia pâlniei, iar sexualitatea devine ceva decis de funcţionari, detaliu pe care criticul îl menţionează destul de oblic (ultimul volum din *Arca lui Noe* apare în 1983). Aici, merită notată aceeaşi menţiune despre sora grefierului, care mărturisea cum acesta observa detalii ciudate, sau mai bine spus, imaginarul său deforma activităţile şi modul de-a se îmbrăca al celorlalţi: „Ia uită-te la cel de acolo, nici nu se poate ţine în poziţie verticală, *pare că* (sublinierea mea) ar avea o îmbrăcăminte de şiţă", observaţii despre trecătorii de pe stradă, în timp ce despre un funcţionar de la judecătorie, grefierul observa că „Decât să-şi piardă timpul mâzgălind în acte, mai bine ar servi de ventilator"[16].

În continuare, criticul compara prozele urmuziene cu portretele lui Arcimboldo, datorită amestecului dintre planul propriu şi cel figurat (pictorul italian din secolul al XVI-lea este cunoscut pentru picturile în care combina anatomia umană cu fructe sau diverse

[14] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti: Editura 1001 Gramar, 1999, p. 519.

[15] Erik M. Vogt arată cum textul lui Slavoj Žižek este văzut de cercetători a fi monstruos din cauză că încalcă retorica tradiţională şi este adus laolaltă din părţi care nu sunt unite în structuri coerente, astfel încât un volum obişnuit semnat de filosoful sloven nu are un început, un mijloc şi o încheiere, ci amestecă noţiuni vechi cu idei recente, înaltul cu sublimul şi rămăşiţe din texte anterioare; cu toate acestea, cărţile lui Žižek au o coerenţă specifică, însă par monstruoase deoarece oscilează între registrul filosofic-conceptual şi cel retorico-metaforic – Erik M. Vogt, „Žižek's Monstrous Figures", în Gerhard Unterhurner şi Erik M. Vogt (eds.), *Monstrosity in Literature, Psychoanalysis and Philosophy*, Berlin: Verlag Turia + Kant, 2012, pp. 135-137.

[16] *Apud.* Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti: Editura 100+1 Gramar, 1999, p. 522.

alimente), deci o îmbinare om-vegetal: „Originalitatea nu constă aici în metafora prin care un *om învârtit* (sublinierea autorului, Manolescu referindu-se la Turnavitu, n. m.) numit ventilator, ci într-o mișcare pe suprafața figurată a limbajului ca și cum ar fi considerată aceea proprie”[17].

N. Manolescu reproșează criticilor dinaintea sa că s-au oprit doar la limbajul de suprafață, observând doar jocuri amuzante de limbaj, însă Urmuz încalcă realismul prozatorilor din doric şi ionic (două tipologii literare susţinute de critic) şi dizlocă tot ce este legat de om, biologie, ocupaţie, comportament, rezultatul fiind fiinţe hibride ca Ismail, „un hibrid inconcevabil”. Ismail încalcă nu doar reguli sociale şi vestimentare, dar este şi o fiinţă artificială, fiind considerat un monstru similar cu cele din bestiariile fantastice despre care scria Baltrušaitis: „Dar eterogenitatea nu e singurul lucru frapant: să adăugăm artificialitatea. Produs pe cale sintetică, Ismail este o «combinaţie» de laborator, la antipodul fiinţelor naturale, un mic monstru de felul acelora pe care le vedem la bestiarele fantastice ale lui Baltrušaitis”[18]. Nicolae Manolescu este primul critic care face legătura cu istoricul de artă lituanian, cunoscut pentru ideile lui despre un Ev Mediu cu o mentalitate eminamente fantastică, la care s-ar putea adăuga opinia lui Canguilhem, cum că, dacă s-ar crea fiinţe hibride în laboratoarele geneticienilor, acestea ar reînvia mentalul medieval, cu fiinţe hibride şi fantastice la tot pasul.

Criticul mai observă că universul urmuzian este cuprins de hazard, corpul omului prinde consistenţă doar prin combinaţie cu diverse obiecte[19] şi compară prozele urmuziene cu picturile artiştilor suprarealişti ca Dalí, Duchamp, Picabia sau Max Ernst, ceea ce făcuse şi Nicolae Balotă. În această interpretare, Urmuz este circumscris avangardelor (deşi Ion Pop, mai târziu, îl va considera un preavangardist) din prima jumătate a secolului trecut, făcându-se şi un istoric al înlocuirii realităţii prin hibrizi: pentru scriitorii realişti, care se inspirau din clasicii din urmă, realitatea era strict denotativă („o lume de forme euclidiene”) şi niciun obiect nu se abătea de la simpla observaţie („un ou era un ou, un arbore era un arbore”); în acelaşi timp, romanticii doreau o realitate care să îmbrace forme conform idealului visat; în schimb, secolul XX înseamnă o realitate nesigură, devenit un „câmp de inepuizabile posibilităţi’’ prin combinarea şi deformarea elementelor[20].

Acum, artistul inventiv vrea să şi concureze natura, motiv pentru care Urmuz are puncte comune (un „aer de familie”, cum ar spune Mircea Cărătrescu) cu suprarealismul, aici fiind important nu interesul suprarealiştilor pentru oniric, ci „reprezentările zoomorfe” din acel registru oniric, în care fiinţe se amestecă doar la jumătatea drumului. Un detaliu important din prezentarea lui N. Manolescu[21] îmi pare observaţia că avangardiştii îndepărtează umanul din centrul lumii şi substituie antropocentrismul cu un cosmocentrism în care orice se poate hibridiza cu orice, un om cu obiecte banale cu părţi animale („hibridizare pe scară universală”) şi mutaţia de perspectivă este realizată prin intermediul unei „proteze mecanice”, în care biologicul este substituit de mecanic şi personajul acestei perspective suprarealiste devine un automat, lipsit de biologie sau de psihologie – evident, mai toate personajele urmuziene au proteze mecanice precum grătare, fragmente de pian[22].

---

[17] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București: Editura 1001 Gramar, 1999, p. 522.
[18] *Ibid.*, p. 524.
[19] „Omul urmuzian este în adevăr (şi nu doar ca fiinţă morală, dar în structura lui ontologică), rodul hazardului combinării şi concentrării particulelor cosmice universale”, *Idem*.
[20] *Ibid.*, p. 526.
[21] Observaţia lui Paul Cernat, considerând-o una dintre cele mai interesante opinii din eseul manolescian, pe care o contrapune cu apropierea, în cheie marxistă, între Urmuz şi Hortensia Papadat-Bengescu, interpretare marxistă pe care o vede drept conformism specific epocii.
[22] Nu doar suprarealismul, dar şi postumanismul, un curent filosofic contemporan, este descris prin dotarea biologicului cu proteze de robotică şi crearea fiinţelor de tip android: „[…] teoriile asupra postumanismului vin

N. Manolescu nu credea că din proza lui Urmuz trebuie reţinut parodicul, acest fiind un scop secundar şi importantă nu este parodierea lumii burgheze, ci deschiderea către noua vârstă a literaturii, evident, corinticul, în care universul lui Urmuz, în ciuda unor texte atât de restrânse, este la fel de substanţial şi de închegat precum universul din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu[23]. Dar pentru autorul *Istoriei critice a literaturii române* cei doi scritorii, Hortensia Papadat-Bengescu şi Urmuz, sunt înrudiţi nu de formulele literare folosite, ci de privirea îndreptată asupra aceleiaşi clase: burghezia. În ciclul Hallipilor este documentată degradare lentă, dar sigură, a figurilor burgheziei interbelice descrise, în special o epuizare psihologică din cauza căreia personajele pot avea doar „o existenţă exclusiv mondenă"; cu toate acestea, ne asigură criticul, viziunea este pozitivă, fiind vorba de o încredere în capacitatea acestei clase de-a se reface: „Există chiar, în *Rădăcini*, o încercare de reînvigorare a energiilor stinse, prin contactul cu sursele primare"[24]. În schimb, în cazul lui Urmuz, viziunea este negativă, burghezia apărând ca „iraţională, incongruentă şi grotescă", indivizii devin nişte marionete, interpretarea marxistă a lui N. Manolescu (o perspectivă cu totul neobişnuită pentru scriitorii din prezent) vizează obsesia profitului care determină o posesie patologică prin care personajele ajung să se autodistrugă.

Pelicula socio-economică, însemnând diverse ocupaţii, mărfuri şi publicitatea pentru vânzarea acestora devine un teren minat pentru ceilalţi: „Meserii serioase, transformate în capcană, exhibiţie şi spectacol: forma reificată a publicităţii comerciale"[25]. La fel, această lume burgheză este privită atât de negativ deoarece se reduce la o concurenţă care oricând poate degenera în conflict – atât personal, între cupluri de personaje ca Algazy şi Grummer, cât şi la nivel statal – „Negustorie, concurenţă crudă, războaie, păci ruşinoase, pierderea puterii, iată spectrul economic-politic al lumii lui Urmuz"[26]. Cu toate acestea, dacă avem în vedere miniproza *Emil Gayk*, caricaturizarea lumii diplomatice şi militare poate avea ca răspuns un fenomen contingent precum Primul Război Mondial (aşa cum au sugerat Nicolae Balotă), şi nu realităţile capitalismului european din primele două decade ale secolului trecut. Ca detaliu general, proza urmuziană este, pentru critic, literală,[27] „abstracţionismul" are scopul de a evidenţia absurdul din cadrul existenţei, iar romanul tradiţional este redus la

---

să circumscrie un teritoriu controversat, în care limitele dintre uman şi non-uman au fost încălcate de mult şi în variate moduri, iar postumanul protezat şi augmentat îşi cere drepturile" – Daniela Petroşel, *Era maşinii. Despre postumanism şi imaginarul tehnologic în literatură*, Bucureşti: Tracus arte, 2014, p. 23. Deşi nu îl menţionează pe Urmuz, Daniela Petroşel scrie că literatura începe să aibă în vedere progresele tehnologice şi efectele acestora asupra socialului începând cu mişcările de avangardă, precum futurismul; cu toate acestea, autoarea nu discută prea mult avangardele istorice din primele trei decade ale secolului XX, ci vede literatura SF, începând cu *Oraşele scufundate*, romanul lui Felix Aderca din 1932, ca fiind reprezentativă pentru postumanismul autohton – Ibid., pp. 105-115. Dacă Urmuz este circumscris avangardelor (Ion Pop îl consideră preavangardist), se poate cita pasiunea primei avangarde occidentale, futurismul italian, pentru progresele tehnice din vremea sa, iar exemplul cel mai vizibil era, la începutul secolului trecut, autovehiculul, aşa cum apare în punctul 4 din *Manifestul Futurismului* din 20 februarie 1909, data fondării acestei avangarde: „O maşină de curse cu capota ei împodobită cu ţevi groase, ca nişte şerpi cu respiraţia explozivă... o maşină urlând, care pare că goneşte pe mitralii, este mai frumoasă decât *Victoria de la Samotracia*" – a se vedea Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, traducere, introducere şi note de Emilia David Drogoreanu, Bucureşti: Art, 2009, p. 75.

[23] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti: Editura 1001 Gramar, 1999, p. 528.

[24] *Ibid.*, p. 529.

[25] *Ibid.*, p. 530.

[26] *Ibid.*, p. 531.

[27] De aici disputa, la începutul anilor '80, cu Marin Mincu în privinţa întâietăţii interpretării textualiste a minioperei urmuziene, miza fiind demonstrarea unei întâietăţi textualiste a lui Urmuz, dar aproprierea presupune direcţii diferite, o filieră franceză *Tel Quel* susţinută de N. Manolescu, pe de-o parte, şi, de cealaltă parte, experiementalismul italian postbelic susţinut de Marin Mincu, Paul Cernat, *Avangarda românească şi complexul periferiei: primul val*, Bucureşti: Cartea Românească, 2007, p. 375.

elementele principale, însemnând indici spaţiali, personaje, acţiune şi deznodământ[28]. Tot în legătură cu această literalitate, *Fuchsiada* este considerată de critic capodopera lui Urmuz şi ilustrează o „textualitate pură", personajul şi acţiunile sale sunt legate de muzică, iar în lumea lui Fuchs „totul cântă". În finalul eseului, prozele lui Urmuz sunt apropiate de *Bouvard et Pécuchet*, romanul lui Flaubert, şi se face legătura cu romanele lui M.H. Simionescu, Urmuz fiind considerat un precursor al romanului corintic, adică o literatură autoreferenţială (şi Cărtărescu va considera că sunt similitudini între micile prozele ale grefierului şi romanele parodice ale reprezentantului aşa-numitei Şcoli de la Târgovişte şi îl va considera pe Urmuz un precursor al postmodernismului), destinată a reproduce şi parodia modelele trecute: „[…] romanul (cel corintic, n. m.) va deveni laboratorul celei mai ciudate experienţe din întreaga lui istorie: rescrierea literaturii existente"[29].

2. Defamiliarizarea şi interpretări marxiste

După cum observase Paul Cernat, Matei Călinescu este primul comentator care vede micile proze urmuziene din perspectivă marxistă, observaţie preluată de alţi critici ai vremii, dar neutilizată după '90. Lăsând, deocamdată, la o parte marxismul, pe care îl consider, în ciuda încărcăturii ideologice şi a realităţilor epocii de dinainte de '89 care încuraja aceste interpretări,[30] există un concept estetic care nu a fost menţionat de cei care s-au oprit asupra prozelor urmuziene – anume, „defamiliarizarea" despre care scria teoreticianul literar Viktor Şklovski (1893-1984).

Apărut în 1917, articolul „Art as Technique" („Arta ca tehnică") începe printr-o critică a celor care credeau că arta şi, în special, poezia, înseamnă gândirea în imagini – Viktor Şklovski arată că gândirea în imagini include toate aspectele artistice şi că o expresie presupusă a fi fost creată pentru intenţii poetice poate să fie, de fapt, prozaică şi invers, caracterul de artă rezidând în felul cum privim acea operă[31]. Arta, pentru Şklovski, are scopul de a prezenta senzaţia vieţii, adică senzaţia lucrurilor aşa cum sunt percepute şi nu cum sunt cunoscute[32]. Tehnica artei înseamnă transformarea obiectelor în ceva „nefamiliar", care să sporească dificultatea formelor, cât şi a percepţiei, percepţia înseşi fiind un scop estetic, iar arta este o modalitate de-a experimenta artisticitatea (*artfulness* în traducerea engleză) unui obiect, fără ca acest obiect să fie important.

Pentru a exemplifica felul cum are loc procesul defamiliarizării (în rusă, *ostranenie*), Şklovski face apel la proza lui Lev Tolstoi şi scrie că acesta face familiarul să pară ciudat prin a nu mai numi un obiect familiar – de pildă, în povestirea *Holstomer* naratorul este un cal şi toată naraţiunea presupune perspectiva acestui cal, ceea ce defamiliarizează trama[33]. Şklovski

---

[28] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti: Editura 1001 Gramar, 1999, p. 533.
[29] *Ibid.*, p. 539.
[30] O epocă destul de contradictorie pentru înţelegerea din prezent, când, aşa cum arată Paul Cernat, un comentariu critic: pe de-o parte era condamnată alienarea din capitalism, dar acelaşi text se vorbea despre utopii negative, N. Manolescu arătând că absurdul urmuzian este preluat de T. Arghezi în romanul său *Cimitirul Buna-Vestire*, ambii autori având în vedere, conform lui N. Manolescu, pericolele ascunse în spatele dorinţelor de-a schimba pozitiv societatea societate, progresul putând fi o „capcană pentru naivi" care poate duce la rezultatul contrar, sărăcirea vizibilă a vieţii, în special în comparaţie cu trecutul: „În genere, utopiile negative – cu o formulă cel puţin curioasă – sunt în fond utopii paradoxale din ultima sută de ani se deosebesc de acelea clasice prin faptul că privesc cu ochi neîncrezători schimbarea în bine a omului şi a societăţii, şi văd în orice dorinţă de aşezare a lor pe alte baze o capcană pentru naivi. Reformele strică şi puţinul bine existent. Noul e inferior vechiului", *Ibid.*, p. 555. Aluzia este la lipsurile şi supravegherea generalizată din ultimul deceniu ceauşist, însă este reprezentativă pentru regimul dublu în care se scria un comentariu de critică literară.
[31] https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf, Viktor Shklovsky, „Art as Technique", 1971, p. 1.
[32] *Ibid.* p. 2.
[33] *Ibid.*, p. 3.

citează un lung fragment din povestire, în care defamiliarizarea apare atunci când calul-narator prezintă proprietatea privată: sunt oameni care numesc o bucată de pământ ca fiind a lor, dar nu o văd niciodată şi nici nu se plimbă pe acea bucată de pământ, la fel cum sunt oameni care susţin că alţi oameni le aparţin, dar nu îi văd niciodată pe aceştia, ori oameni care spun că femeile le aparţin şi le sunt soţii, dar acestea trăiesc cu alţi bărbaţi, în timp ce alţi oameni nu îşi doresc binele în viaţă, ci bunuri pe care să le numească ale lor[34].

Un alt exemplu în privinţa felului în care Tolstoi prefera să scoată lucrurile din context se referă la prezentarea ritualului religios ca şi cum ar fi ceva străin: cum scrie Şklovski, mulţi au considerat o blasfemie să prezinţi drept ciudat şi monstruos ceva ce ei acceptau drept sacru. Dar teoreticianul ne informează că tehnica defamiliarizării nu este specifică lui Tolstoi – el citând respectivele exemple deoarece fac parte din scrieri cunoscute de toată lumea – ci se găseşte oriunde este vorba de formă, deoarece o imagine nu este un referent permanent pentru complexităţile schimbătoare ale vieţii, scopul fiind crearea unei percepţii speciale a unui obiect, o viziune a obiectului şi nu un mijloc de a-l cunoaşte[35].

Exegeza formalismului rus a acceptat faptul că, pentru Şklovski, limbajul literar este în mod esenţial diferit de cel obişnuit, numit de acesta prozaic sau practic[36]. La fel, formalistul rus, informează Alexandra Berlina, diferenţia între poveste (*fabula*) şi tramă (*syuzhet*), cel de-al doilea termen fiind construcţia autorului prin intermediul manipulării timpului şi inserţiei de personaje, peisaje şi evenimente[37]. Pentru Alexandra Berlina, cel mai important concept introdus de teoretician este cel numit *ostranenie*, sau „defamiliarizarea”, o modalitate prin care lumea este percepută prin convertirea obişnuitului în bizar, şi care se poate aplica atât lumii, deci extraliterar, cât şi intraliterar, prin intermediul limbajului poetic[38]. Cercetătoarea crede că *ostranenie* nu ajută doar la autonomizarea artei faţă de limbajul colocvial, ci serveşte, prin exemplele lui Şklovski din proza tolstoiană, şi la critica societăţii; în acelaşi timp, cercetătoarea notează că ideea artei care face ca obişnuitul să pară straniu [*estraging the habitual*] este veche şi datează din vremea lui Aristotel şi a romanticilor, care doreau ca emoţia artistică să arate frumuseţea lumii şi să-i trezească pe oameni din obiceiurile lor zilnice şi repetitive[39]. Prin urmare, conceptul defamiliarizării este complex (*multifaceted*) şi destinat mai multor obiective, printre care: revelarea nu doar a frumuseţilor, cât şi a ororilor lumii, provocarea gândirii critice şi prin intermediul sentimentelor[40]. Emoţia şi cogniţia erau, pentru Şklovski, două capacităţi mentale aflate în strânsă legătură[41].

Tehnica defamiliarizării este prezentă în aproape toate textele urmuziene, dar se îmbină şi cu o critică socială în *Pâlnia şi Stamate*, în care cronologia nu mai are niciun sens şi timpul este manipulat de autor pentru a se conforma cu rapiditatea povestirii: fiul de patru ani este de fapt un adult cu capacitatea de-a avea avere personală şi de-a fi capabil de relaţii sexuale, iar Stamate a făcut armata pe când avea doar un an de zile. Când timpul cronologic apare, acesta are altă logică decât cea îndeobşte cunoscută şi cronometrează activităţi cotidiene intrate sub egidă birocratică: Stamate poate intra în posesia pâlniei doar după „opt zile libere”, timp cerut de „procedura civilă”. La fel, spaţiul este deformat conform intenţiei de-a parodia convenţii, cu o bibliotecă înfăşurată în „cearceafuri ude”, despre care G. Ciprian

[34] *Ibid.*, p. 4.
[35] *Ibid.*, p. 5.
[36] Alexandra Berlina (ed.), *Viktor Shklovsky. A Reader*, New York/ London/ Oxford/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury Academic, 2017, p. 23.
[37] *Ibid.*, p. 24.
[38] *Idem.*
[39] Aici, Alexandra Berlina îl citează pe Tzvetan Todorov, cel care l-a popularizat pe Viktor Şklovski în spaţiul francez, a se vedea Alexandra Berlina (ed.), *Viktor Shklovsky. A Reader*, New York/ London/ Oxford/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury Academic, 2017, p. 25.
[40] Aşa cum arată naratorul-cal din *Holstomer*, care simpatizează cu cei afectaţi de efectele proprietăţii private.
[41] *Ibid.*, p. 26.

spunea că denotă întreţinerea unor „file ofilite", deci parodierea academismului sec[42]. Camera în care se află biblioteca este lipsită de orice sursă de lumină, fiind „vecinic pătrunsă de întuneric", singura legătură cu lumea exterioară făcându-se printr-un tub, pereţii din a doua încăpere sunt măsuraţi cu compasul, în timp ce familia Stamate este legată de un ţăruş într-o „subt-pământă". Tot în descrierea cadrului (aşa cum s-a observat, parodiază convenţiile prin care se începea un roman realist), concepte filosofice ca „lucrul în sine" capătă consistenţă materială şi devin obiecte banale printre alte obiecte banale (un căţel de usturoi, o satuetă a unui „popă ardelenesc", un bacşiş de douăzeci de bani), fără a se deosebi prin altceva, sau, conform lui Ion Pop, concepte metafizice importante pentru istoria filosofiei sunt prezentate drept creaţiile unor jocuri de limbaj: „Căci tocmai asupra logicii şi gramaticii corespondente va lucra prozatorul pentru a provoca acele calculate defecţiuni demascatoare de convenţii şi relevând vidul […]"[43]. La fel, un concept filosofico-religios ca *Nirvana* devine un loc banal, situat în „aceeaşi circumscripţie cu dânşii", la care familia Stamate se uită cu un binoclu.

În miniproza *Emil Gayk*, nu mai există diferenţe între viaţa civilă şi cea militară, cu protagonistul având sub pernă o notă diplomatică şi o mitralieră, înoată aproape toată ziua pentru a nu ieşi din neutralitate şi relaţia cu nepoata sa educată la un pension imită diplomaţia europeană a perioadei, geopolitica este complet fantezistă, cu calambururi ca „să luăm pe transilvăneni fără Transilvania" şi anexiunea să meargă până în apropierea ducatului Luxemburg. Când pacea are loc, despăgubirile sunt derizorii şi ţin tot de cotidian: protagonistul primeşte grăunţe în schimbul promisiunii de-a nu mai ciuguli oamenii, nepoata îşi poate păstra pantalonii, primind „o fâşie lată de doi metri până la mare".

Tot în cadrul acestei defamiliarizări, sexualitatea personajelor este aberantă, cu un fiu de patru ani care intră în legături cu o pâlnie, aceasta fiind şi amanta tatălui său, patriarhul familiei Stamate, Emil Gayk îşi ciuguleşte nepoata, iar protagonistul din *După furtună* renunţă la burlăcie pentru a fi împreună cu o găină şi Fuchs are o frunză drept unde se află organele genitale, iar frunza îi serveşte şi ca „hrană cotidiană".

Sexualitatea perversă este o un fir conducător în aceste mici proze şi se asociază cu atacul asupra familiei burgheze, toate personajele având o problemă cu ideea de familie monogamă stabilă. După '90, s-a renunţat la interpretările marxiste, deşi o asemenea analiză poate releva radicalismul scenelor bizare cu rigiditatea convenţiilor burgheze, Ion Pop limitându-se la observaţia că sexualitatea patologică denotă sado-masochism şi relaţii de putere într-o lume oricum lipsită de sens: „Un univers agresiv – s-a spus pe bună dreptate – în care «sfera libidinală» şi «sfera puterii» interferează în susţinerea unui comportament «sado-masochist», o lume unde totul este de fapt de o extremă precaritate iar neantul pândeşte de pretutindeni"[44]. În ciuda obiecţiilor care se pot aduce (şi care vor fi prezentate ulterior), asupra textelor urmuziene se poate desfăşura o analiză marxistă, ţinând cont că socialul figurează pregnant în mai toate, poate cu excepţia *Fuchsiadei*, care funcţionează ca un fel de discurs asupra literaturii clasice[45].

Microtextele în care socialul figurează proeminent, oricât de grotescă ar fi forma, pot fi văzute prin intermediul conceptului marxist de „alienare, în special în privința relațiilor dintre personaje. În *Manuscrisele filosofice și economice din 1844* (*Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844*), este prezent un capitol numit „Munca alienată" (în engleză, *estranged labour*, iar în germană *Die Entfremdet Arbeit*) unde Marx arată că, analizat din perspectiva economiei politice, capitalul astfel deconstruit (însemnând diviziunea muncii, salarii, profit sau rentă), îl aduce pe muncitor în situația de-a se zbate în

[42] *Apud*. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, Bucureşti, 2000, p. 50.
[43] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, Bucureşti, 2000, p. 51.
[44] *Ibid*., p. 65.
[45] În acest sens, Marin Mincu a avut dreptate observând că proza urmuziană este un text care su autogenerează printr-un motor textual.

mizerie, sărăcia sa materială fiind în proporţie inversă cu amplitudinea şi puterea producţiei căreia i se datorează, din competiţie rezultând acumularea de capital în câteva mâini şi agravarea monopolului în forme din ce în ce mai teribile[46].

Cum are loc alienarea (*Entäusserung*) muncitorilor? Cu cât produce mai multă bogăţie şi creşte producţia, cu atât de mult el devine o marfă şi produce mai multe mărfuri, iar bunurile produse cresc în valoare şi cei care le produc îşi pierd importanţa. Marfa produsă devine un obiect străin, deoarece muncitorul nu are acces la produsul muncii sale, produse necesare vieţii, pe când muncitorul este în pericol de foamete: oricât efort ar depune în producerea unui obiect, acest obiect nu îi va aparţine, munca sa devine ceva străin şi energiile fizice şi mentale se chircesc, rezultatul fiind degradarea capacităţilor fizice[47].

Dar alienarea, ne spune Marx, are loc nu doar în rezultatul, ci şi în interiorul activităţii de producţie, munca având un caracter extern, deoarece rezultatele nu aparţin muncitorului, ci altcuiva[48]. Cum produsul muncii se înstrăinează de muncitor, la fel de străină fiind şi activitatea sa, apare auto-alienarea şi muncitorul este redus la funcţiile sale bazice, mâncarea, hrana, procrearea, cel mult, scrie Marx, singura aparenţă socială care îi mai rămâne este legată de locuinţă şi de hrană[49]. Activitatea (care nu mai este liberă, ci se bazează pe coerciţie) unui muncitor nu aparţine zeilor[50] sau naturii, ci unui alt om. Pentru cel care deţine rezultatele muncii, acestea sunt o bucurie, iar el este străin, independent şi ostil faţă de muncitor, asta deoarece alienarea omului faţă de el însuşi şi faţă de natură ţine de relaţia cu ceilalţi oameni, este ceva strict social, la fel cum auto-alienarea religioasă apare doar în cadrul relaţiei dintre preot şi mirean. Munca alienată este o cauză a proprietăţii private[51]. În privinţa relaţiilor monetare, sistemul de schimburi devansează relaţiile familiale sau de educaţie, iar indivizii par independenţi, dar condiţiile lor au fost create în societate, chiar dacă par a fi naturale[52]. Dar alienarea îi cuprinde nu doar pe muncitori, în *Sfânta familie* (*Die heilige Familie*) din 1945, Marx şi Engels arată că şi proprietarii sunt alienaţi, nu doar muncitorii, dar primii nu sunt deloc îngrijoraţi şi se simt uşuraţi de această alienare, deoarece o văd drept propria lor putere în care păstrează aparenţele unei existenţe umane. Proletariatul, pe de altă parte, vede în alienare felul cum este lipsit de putere şi realitatea unei existenţe inumane, simţind o indignare că natura sa umană este negată în mod brutal şi sistematic de condiţiile în care trăieşte[53].

În minitextele urmuziene nu apare, ce-i drept, o tematică proletară şi nici realităţi din viaţa muncitorilor industriali, relaţiile dintre personaje sunt reduse la nevoi economice şi există chiar o subordonare între prăvăliaşi ca Dragomir şi Cotadi. Dar să începem cu prima proză. În *Pâlnia şi Stamate*, patriarhul familiei se ocupă cu un negoţ ai cărui clienţi sunt ceilalţi membri, cărora le vinde „instantanee cu sfinţi”, în timp ce soţia sa este doar un

[46] Karl Marx and Friedrich Engels, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, translated by Martin Milligan, Blacksburg, VA: Wilder Publications, 2011, p. 49.
[47] *Ibid*., p. 52.
[48] Procesul este la fel în privinţa religiei, fiind vorba de o activitate (am spune şi de o instituţie) care îşi apropriază imaginaţia spontană a unui om, care acum începe să funcţioneze independent de el, ca o activitate străină, deoarece este modelată de forţe străine care îi decid conţinutul, i.e. ce să creadă cineva şi prin ce activităţi să îşi arate devoţiunea, *Idem*.
[49] Traducerea lui Martin Milligan este relevantă aici, *dwelling* putând avea şi sensul unei locuinţe pentru o singură persoană sau ceva lacustru, de unde reiese şi degradarea locuinţei pentru un muncitor.
[50] Marx arată că, în societăţile extraeuropene din Egipt, India sau Mexic, o activitate precum construcţia templelor era considerată a fi în slujba zeilor, dar, evident, nu zeii erau stăpânii acestei activităţi şi rezultatelor ei, *Ibid*., p. 56.
[51] *Ibid*., p. 57.
[52] Karl Marx, *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*, translated and foreword by Martin Nicolaus, London: Penguin Classics,1993, p. 160.
[53] A se vedea p. 3 din capitolul IV al *Sfintei familii*, https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/holy-family/ch04.htm.

personaj de fundal și singurul membru al familiei fără un prenume, ba depreciată și prin atributul de „credulă"; spre deosebire de ea, fiul Bufty, deși în vârstă de doar patru ani, deține „avere personală".'' Ca patriarh al familiei, Stamate este singurul cu preocupări intelectuale, deși interesele lui filosofice, presupun, în ton cu absurdul întregii trame, privirea spre Nirvana și satisfacerea unor fantezii sexuale care nu mai țin de monogamie; cu toate acestea, folosește aceste cunoștințe pentru a-și ajuta fiul să „ocupe un post de subșef de birou". După cum se observă, soția lui Stamate nu are nici nume și nici vreo ocupație anume, ceea este revelatoriu pentru situația femeilor din familiile burgheziei interbelice și un punct asupra căreia critica nu s-a oprit, preferând să vadă miniproza subintitulată „roman în patru părți" drept o parodie a romanului clasic, cu elementele lui reduse la schelet: loc, introducerea personajelor, tramă și conflict și încheiere dramatică. În orice caz, relațiile din familia Stamate sunt informate de câștig financiar, chair dacă redus la un nivel caricatural, iar soția protagonistului amintește de situația complet subordonată a femeilor despre care scriu Marx și Engels în *Manifestul comunist*[54].

Cotadi și Dragomir prezintă un cuplu bazat exclusiv pe rațiuni economice, primul se ocupă cu activități bizare prin care încearcă să rezolve probleme sociale, precum „delicata și complicata chestiune agrară", iar Dragomir îl reprezintă în probleme juridice, pentru care este răsplătit prin posibilitatea de-a petrece noaptea cu familia sa în proximitatea locuinței primului, mai exact în „jumătatea din stânga unei firide situată în zidul de la poarta locuinței lui Cotadi […]". Deși relația lor presupune și prietenia, asta nu îl oprește pe Cotadi să acapareze „sursa bogățiilor'' din capul lui Dragomir, adică picăturile de untdelemn franțuzesc, și lasă prin testament să fie îngropat alături de acesta pentru ca, din acele picături de untdelemn, să răsară livezi de măslini pe terenul care va deveni proprietatea familiei sale. În *Ismail și Turnavitu*, al doilea a fost un simplu ventilator pe la „diferite cafenele murdare", pentru ca, intrând în politică, să devină un ventilator de stat, iar al doilea îi trimite pe cei ce solicită audiență la Turnavitu. Prietenia lor se destramă în violență, la fel și cea dintre Algazy și Grummer, care se canibalizează reciproc, dar ambii sunt asociați printr-un fel de activități economice, chiar dacă lipsite de sens, prietenia lor, în măsura în care aceasta există, pare să aibă principalul scop de-a le spori câștigurile: „Sute de solicitatori de posturi, ajutoare bănești și lemne sunt mai întâi introduși sub un abat-jour enorm, unde sunt obligați să clocească

[54] În capitolul doi, „Proletari și comuniști", Marx și Engels opun capitalul cu individul: primul este independent și are individualitate, în timp ce individul este dependent și nu are nicio individualitate. Această dependență economică și lipsă de o individualitate anume sunt cel mai vizibile în situația femeilor, lipsite de drepturi economice și de libertăți politice și în familii care funcționează pe bază de capital și de câștig privat, situația lor nedeosebindu-se prea mult de prostituția produsă de inegalitățile economice, iar familia burgheză este văzută ca o prostituție privată, într-un continuum cu prostituția publică – a se vedea Karl Marx & Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, with an introduction and notes by Gareth Stedman Jones, London: Penguin Classics, 2002, p. 350. Tot legat de problema prostituției, Elena Alina Tăriceanu arată că feminismul marxist are în vedere clasa socială din care fac parte partenerii din cadrul unei căsătorii, considerând că, atunci când un cuplu căsătorit are la bază disparități sociale, relația nu mai este bazată pe dragoste – Elena Alina Tăriceanu, *Prostituția: politici și practici. În cine dăm cu piatra?*, Iași: Polirom, 2014, p. 53. Filosoful marxist italian Antonio Gramsci (1891-1937) observa că progresele medicale din domeniul igienei au făcut ca sexualitatea să devină autonomă în raport cu sfera economică, autonomie datorată creșterii speranței de viață; în mediul rural, natalitatea era ridicată, în timp ce în orașe scădea și, prin urmare, se schimba compoziția sociopolitică și „problema hegemoniei" se punea pe alte baze. Aceste schimbări, creșterea speranței de viață și schimbarea natalității în mediul urban, vor necesita reforme legislative, deoarece femeile vor deveni independente în fața bărbaților și se vor raporta complet diferit la relațiile sexuale, aici fiind, pentru Gramsci, cea mai importantă problemă „de tip etico-civil". Acesta cerea reglementarea sexualității conform noilor „metode de producție și de muncă" – a se vedea Antonio Gramsci, *Caietul 22 – 1934: americanismul și fordismul*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Silvio Suppa, Traducere de Sabin Drăgulin, Iași: Adenium, 2017, pp. 95-96.

fiecare câte 4 ouă". În ambele proze, asocierea personajelor se rupe după ce schemele economice gândite de acestea nu mai funcționează[55].

Evident, o asemenea interpretare poate avea limite, în primul rând fiind vorba de însești metodologia folosită. Constantin Dobrogeanu-Gherea arăta dificultățile cu care se confruntă cineva care ar dori să arate că realitățile economice ale unei societăți determină și literatura. Criticul socialist scria că o operă literară presupune trei elemente: estetica, pe care o vedea ca parte a „psihologiei generale", partea „personală a fiecărui artist" (însemnând sensibilitatea, formarea, viziunea asupra lumii) și o „parte socială", adică mediul economic al societății. Pentru o analiză din perspectiva „materialismului economic (termenul lui), ar trebui arătat în ce fel primele două elemente sunt influențate de economic și sunt necesare cunoștințe istorice și economice, nu doar literare. Criticul observa că majoritatea celor ce apelau (articolul apare în 1894) la materialismul economic îl foloseau în mod rigid, fără niciun fel de originalitate, ca și cum ar fi fost vorba de o „formulă moartă". Dobrogeanu-Gherea atrăgea atenția că această metodologie din zona cercetărilor marxiste nu trebuie transformată într-o dogmă care să explice totul: „Procedeul acesta e tot așa de comod și de absurd cum ar fi dacă un biolog, în loc de a munci şi a cerceta o viaţă întreagă schimbările anatomice, fiziologice, morfologice în scara ascendentă a organismelor, s-ar mulţumi să repete cuvintele: *transformism* (sublinierea mea), *selecţiunea naturală*, *hereditate*"[56]. Recomanda ca metoda să fie folosită doar pentru cercetări ulterioare și aplicată și la perioadele literare din trecut, pentru care motiv un singur om nu ar putea întreprinde asemenea studii, a căror durată ar depăși media unei generații[57].

A doua obiecție ține de partea „personală" a grefierului, biografia sa fiind destul de banală și neexistând niciun semn de revoltă, protest sau confruntare cu vreo autoritate – de îndată ce sora sa, Eliza Vorvoreanu, mărturisea că urmase voința tatălui medic întocmai. Critica literară autohtonă l-a văzut pe Urmuz mai mult în ipostaza de înnoitor al expresiei literare[58], în timp ce scriitorii din exil îl considerau un precursor al suprarealismului și chiar al unor mișcări postbelice, precum teatrul absurdului.

Se poate considera că interesul criticilor pentru imaginile de viață socială a epocii care transpar din aceste miniproze este tributar obiceiurilor și, poate, presiunilor epocii ceaușiste de a cuprinde analiza marxistă într-o lucrare de critică literară, având în vedere limbajul dublu, ca vestejire a lumii capitaliste, dar și ca trecere rapidă peste problema utopiei negative, cu chestionarea aferentă a progresului (așa cum am observat la N. Manolescu) în care se scria în ultimul deceniu ceaușist; cu toate acestea, o abordare marxistă este legitimă, chiar luând în considerare scepticismul lui Paul Cernat privitor la conformismul grefierului: „Rămâne totuși greu de înțeles despre ce «revoltă» este vorba în cazul unui autor extrem de laborios, timid și discret, cu fobia publicării și care nu a îndrăznit niciodată să ia o poziție publică «revoltată». Poate de o revoltă interioară, tăcută"[59].

---

[55] Ca și parteneriatul Cotadi-Dragomir, la fel și cuplul Ismail și Turnavitu fucționează pe o motivație socio-economică, primul dorind să rezolve „chestiunea muncitorească".

[56] Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1967, p. 578.

[57] *Ibid.*, p. 579.

[58] Primul val al avangardei autohtone începe mitizarea lui Urmuz, în revista numită chiar *Urmuz*. Geo Bogza îl compara pe grefierul sinucis cu Isus și îl considera un inovator: „Acest El cu literă mare, tot așa de îndreptățit cum cel despre Isus. Amândoi amanții viitorului, apostoli ai unor lumi ce au să vină" – Marin Mincu, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Constanța: Editura Pontica, 2006, p. 531. Importanța lui Urmuz rezida, pentru Geo Bogza, în reformarea limbii („Urmuz a contribuit și el la operația voronofiană făcută limbii anchilozate și peltice") și în răscolirea unor convenții de gândire: „[…] numele pe care pașii lui i-a lăsat zgâriind violent pământul trivializat prin clișeu", *Ibid.*, p. 532.

[59] Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, București: Cartea Românească, 2007, p. 360.

Paul Cernat pune la îndoială mitizarea făcută de avangardiști și de autorii din exil, cu toate acestea, sunt zone din aceste proze deloc discutate de critica literară, care a preferat să se concentreze pe partea stilistică. Cea mai evidentă este felul cum sunt reprezentate femeile în minicorpusul urmuzian. După cum se observă în cazul familiei Stamate, femeile sunt simple prezențe de fundal, fără nume și fără vreo ocupație, alta decât a unor ocupații absurde ca pornirea unor robinete și tragerea cu pistoale în aer. Aici, sexualitatea nu ține de monogamie, personajele masculine apar fie în parteneriate motivate economic (și relația tată-fiu are anumite rațiuni economice), fie au o sexualitate perversă, raportul pare a fi dominat de personaje masculine, de unde și un falocentrism mai deloc discutat de exegeți. Astfel, lăsând la o parte stilistica și absurdul situațiilor, din comportamentele personajelor și frânturile sociale din aceste miniproze, reiese o imagine întunecată a perioadei interbelice și, așa cum vom observa în următorul capitol, puțin discutată de critica literară.

Concluzii

Receptarea restrânsei opere urmuziene a trecut prin diferite faze contradictorii, de la venerarea şi mitizarea avangardelor care căutau un precursor, la asocierea lui Urmuz cu o serie de figuri din arta şi literatura occidentală în monografia lui Nicolae Balotă şi apoi plasarea sa într-o dublă critică – a burgheziei interbelice şi în aluzii subtile la adresa alienării din ultimii ani ai comunismului ceauşist. Deşi textele urmuziene au fost analizate din perspectiva deconstruirii limbajului şi Paul Cernat a cercetat istoricul receptării prozelor urmuziene, ca şi a ideologiilor care au jalonat această receptare, trebuie spus că aceste proze pot fi citite din perspectiva prezentării situaţiei în care se aflau femeile şi o critică a relaţiilor sociale reduse la sfera economicului.

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae. 1970. *Urmuz*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Berlina, Alexandra (ed.). 2017. *Viktor Shklovsky. A Reader*, New York/ London/ Oxford/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury Academic, 2017

Călinescu G. 1986. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București: Minerva.

Cărtărescu, Mircea. 1999. *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București: Humanitas.

Cernat, Paul. 2007. *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, București: Cartea Românească.

Gherea, Constantin Dobrogeanu. 1967. *Studii critice*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, Bucureşti: Editura pentru Literatură.

Gramsci, Antonio. 2017. *Caietul 22 – 1934: americanismul şi fordismul*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Silvio Suppa, Traducere de Sabin Drăgulin, Iaşi: Adenium.

Manolescu, Nicolae. 1999. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București: Editura 1001 Gramar.

Marinetti, Filippo Tommaso. 2009. *Manifestele futurismului*, traducere, introducere și note de Emilia David Drogoreanu, București: Art.

Marx, Karl, Friedrich Engels, Friedrich. 2002. *The Communist Manifesto*, with an introduction and notes by Gareth Stedman Jones, London: Penguin Classics.

Marx, Karl. 1993. *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*, translated and foreword by Martin Nicolaus, London: Penguin Classics.

Marx, Karl, Friedrich Engels, Friedrich. 2011. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, translated by Martin Milligan, Blacksburg, VA: Wilder Publications.

Mincu, Marin. 2006. *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Constanța: Editura Pontica.

Petroşel, Daniela. 2014. *Era maşinii. Despre postumanism şi imaginarul tehnologic în literatură*, Bucureşti: Tracus Arte.

Pop, Ion. 2000. *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, Bucureşti.

Tăriceanu, Elena Alina. 2014. *Prostituția: politici și practici. În cine dăm cu piatra?*, Iași: Polirom.

Urmuz, *Pagini bizare*. 2012. ediție întocmită de Sașa Pană, studiu introductiv de Gheorghe Glodeanu, Iași: Tipo Moldova.

Unterhurner, Gerhard, Vogt, Erik M. (eds.) 2012. *Monstrosity in Literature, Psychoanalysis and Philosophy*, Berlin: Verlag Turia + Kant.

Webografie

Shklovsky, Viktor. 1971. „Art as Technique”, https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf.

Marx, Karl. „The Holy Family”, https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/holy-family/ch04.htm.

MORAL ECHOES IN ELENA FARAGO'S POETRY

Dumitra-Daniela Popa (Apostu)
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Elena Farago is the most brilliant representation of Romanian feminine lyrics from the first part of the last century.
Together with her volumes of verses or prose dedicated to children, the work of Elena Farago also encloses five volumes of original verses and translations.
Through its evolution, this work develops several important themes, such as nature, love, childhood universe and the philosophical dimension of the existence.
Analyzing the way Elena Farago' s poetry was received, the reviews made by the critics of that time were very entuhsiastic ones.

Keywords: biographic, themes, motifs, infantile Universe, moral echoes.

Această lucrare îşi propune să redea o schiţă biografică, o reprezentare a operei lirice şi ecourile morale din creaţiile închinate copiilor, Elena Farago este un nume marcant pentru poezia feminină de început de secol XX. Alegerea Elenei Farago vizează lirica feminină cu astfel de meridiane tematice şi încercă să puncteze o poetă cu suflet de copil.

Elena Paximade s-a născut în ziua de 29 martie 1878 la Bârlad (îşi va schimba numele în urma căsătoriei cu Francisc Farago), a bucurat sufletele şi inimile oamenilor aproape 76 de ani, a trecut la cele veşnice la 4 ianuarie 1954.

Originile poetei sunt clare chiar după numele de familie, atât tatăl, cât şi mama erau greci. C.D.Papastate[1] a realizat o lucrare monografică închinată figurii oraşului Craiova, acesta narează că bunicul matern Dimitrie Skaromihalakos a părăsit Grecia şi s-a stabilit la Galaţi, aici s-a căsătorit cu Elena Sarvalouglu-Despoti, au avut doi copii, o fată şi un băiat, fata, Anastasia este cea care va fi mama viitoarei poete. Anastasia s-a căsătorit cu Francisc Paximade, elen de neam nobil şi au avut şapte copii, Elena a fost cel de-al doilea copil.

Poeta a avut o copilărie frumoasă până în momentul intrării la şcoală, astfel că în anul 1884 a mers la pensionul Varlaam, din Bârlad, ulterior a fost mutată la un alt pension din aceeaşi localitate întrucât cel dintâi se mutase la Iaşi.

Stare financiară a familiei s-a înrăutăţit şi a fost transferată la o şcoală de stat, astfel sfârşeşte întâia treaptă a pregătirii şcolare. În familia poetei problemele nu se mai opresc, în perioada 1884-1890 au plecat la Domnul fratele mijlociu, Nicolae, două dintre surori, Celestina şi Antoaneta, iar în toamna anului 1890, mama poetei este cea care moare. După moartea mamei, Elena nu se mai duce la şcoală întrucât era cea mai mare dintre fete, tot ceea ce reprezenta domeniu caznic, îi revenea. De parcă nu era destul, după aproape cinci ani este vitregită de o altă cumpănă, tatăl pleacă în lumea celor drepţi. Acest eveniment va determina rudele să ia spre creştere copiii. Elena şi Gheorghe au fost luaţi de fratele mamei şi au trăit la Brăila, dar nu după mult timp Elena este depisatată cu o afecţiune şi va fi dusă la spitalul Colţea din Bucureşti, unde i se descoperă că suferă de o anemie severă. Descoperirea problemei de sănătate s-a produs la vârsta de 18 ani, poeta nu a scăpat niciodată de această problemă. Elena rămâne la fratele său, Ernest, după ieşirea din spital şi este angajată de Gheorhe Panu. Prin intermediul acestuia Elena are şansa de a-l cunoaşte pe I.L.Caragiale şi îi propune o altă ofertă de nerefuzat, aceea de a fi guvernanta copiilor săi. Caragiale a luat la cunoştinţă greutăţile prin care a trecut Elena Paximade şi acesta este momentul în care face

[1] C.D.Papastate, Elena Farago, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1975, p.6.

remarcabila afirmație cum că poeta are o „viață de roman, subiect de dramă!" Perioada cuprinsă între 1897-1898 a fost trăită în casa și în sânul familiei lui Caragiale și ,așa cum spunea poeta, a fost una pe placul ei. Dar tot ce este frumos nu durează prea mult, anul 1898 a fost un an greu pentru familia lui Caragiale, Elena se va muta din casa acestuia într-o odaie din București. Dumnezeu se arată îngăduitor și de această dată cu Elena și după doar câteva luni îl va cunoaște pe cel ce îi va deveni soț Francisc Farago, un tânăr cu calități deosebite. Aceasta își va urma soțul în diferite orașe unde va ocupa funcția de director la Banca Generală Română. Peregrinările vor dura până în anul 1907 când se vor muta la Craiova, oraș unde soțul este transferat. Chiar din momentul stabilirii în Cetatea Baniei, poeta a arătat dorința și implicarea în zona artistică prin implicarea în comitetul de redacție a revistei Ramuri.

Anul 1907 este anul care i-a adus o mare bucurie și împlinire poetei deși a luat parte la evenimentele răscoalei, l-a adoptat pe Mihnea-Dorin. Proniatorul i-a arătat mila Sa prin tot ceea ce a îndurat de copil și prin bunătatea și mărinimia de a lua spre creștere un copil, dăruindu-i o fetiță, în anul 1913 se naște Ana-Virginia Farago, alintată Cocuța. Opera dedicată copiilor după aceste două evenimente importante din viața poetei a căpătat lumină, culoare și speranță, tristețea a fost ștearsă cu împlinirea oricărei femei, aceea de a deveni mamă.

Din anul 1921 poeta se implică în multe activități din orașul său, printre care: *secretar* literar la *Teatru Național din Craiova*, *director* la *Fundația Culturală Alexandru și Aristia Aman*, *inspector* la *orfelinte*, pune bazele revistei *Năzuința* , de asemenea, contribuie la apariția unei reviste pentru copii și tineret *Prietenul copiilor*. Tot datorită Elenei Farago se înființează *Societatea Scriitorilor Olteni*.

Poeta trece la cele veșnice la 4 ianuarie 1954 în urma unei suferințe care nu îi mai permisese să plece din locuința sa.

Opera literară a Elenei Farago cuprinde traduceri, cinci volume de versuri originale, poezie și proză pentru copii. Opera dedicată copiilor nu este adăugată la final întâmplător, ci tocmai pentru a arăta că prin intermediul acesteia poeta și-a etalat calitățile de adevărat creștin deși a avut o copilări și o adolscență dificilă.

Debutul literar a fost în anul 1902 cu opera *Gândul trudiților*, astfel devine un colaborator al revistei Sămănătorul.

Punctul de plecare în poezie stă sub semnul sămănătorismului, treptat va ajunge în zona simbolismului. Trecera orientarea simbolisă a fost explicată de poetă într-un interviu acordat Virginiei Dariei, iar poeta spunea că trecerea s-a produs natural, fără a-și propune o asemenea schimbare: ,,N-am adaptat-o eu, ci s-a adaptat de la sine. Am mers, cred, în pas cu vremea, simplu si fără să vreau anume să mă modernizez. Am mers fără să mă controlez, fără să-mi impun o anumită tinută, asa cum nu te gândesti la cum se miscă piciorul si totusi păsesti, alergi, urci, cobori, mergi drept, după teren, împrejurare sau anotimp. Am scris poezie simbolistă? Nu stiu. Remarcam, e drept, că ar fi în notă, dar după ce era gata scrisă… Niciodată n-am renuntat si n-am transformat pentru că asa se purta".[2]

Stilul poetic este filtrat spre o lirică modernă cu ajutorul traducerilor realizate, alături de volumele de proză și lirică, poeta s-a ocupat și de traduceri.

Criticul George Călinescu a dedicat un spațiu liricii poetei în lucrarea sintetizatoare *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* afirmând că o caracteristică principală este „abundență verbală și lipsă de compoziție."[3]

Primul volum de poezii a apărut în anul 1906 și are un titlul sugestiv, *Versuri*. Volumul a apărut sub directa observare și coordonare a lui Nicolae Iorga. Poeta a primit laude

[2] http://www.observatorul.com. Elena Farago, la 135 de ani de la nastere
[3] George Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, București, p.624

de la primul volum apărut, amintim trăsăturile acestui volum: nostalgia, sinceritatea, candoarea și analiza amplă a simțirilor.

Evenimentele din anul 1907, revoltele țărănimii o mobilizează pe Elena Farago să dedice un ciclul de poezii *Martie-Decembrie 1907*, remarcăm o schimare a eului cretor de la poezia distinsă, la poezia socială ceea ce arată că poeta era în acord cu durerile apropiaților. Tot în aceeași perioadă compune volumul ce avea să fie publicat mai târziu, volumul *Din preajma leagănului*, lesne de regăsit este intuiția de mamă.

Anul 1908 este cel în care a apărut volumul *Șoapte din umbră*, temele relevante sunt natura și iubirea.

Cel de-al treilea volumul a văzut lumia tiparului în anul 1913 și a fost intitulat *Din taina vechilor răspântii*, întreaga lucrare este adresată și dedicată copiilor. Volumul este original și indică experiența maternă pe care o deținea poeta.

În anul 1920 apare cel de-al patrulea volum *Șoaptele amurgului* și conține poezii erotice cu puternice accente simboliste.

Cel de-al cincilea volum, ultimul este compus din opere originale a apărut în anul 1926 în orașul ce a adoptat-o și are ca titlu *Nu mi-am plecat genunchii*. Prin acest volum poeta arată că omul este etern prin suflet.

După împlinirea vârstei de 50 de ani, publică doar creații dedicate celor mici: *A ciocnit un ou de lemn*, *Într-o noapte de Crăciun*, *4 gâze năzdrăvane*, *Plugusorul jucăriilor*, *Să nu minti, să nu furi*.

Tematica, problematică și orientarea volumelor marchează originalitatea poetei.

Privită ca un întreg, creația poetei are elementele poeziei sociale, creație în care sunt punctate natura (pastelul ca specie literară), poezia pedagogică și lirica intimistă.

Vom elucida rolul naturii în cele ce urmează, modalitatea de îmbinare a descrieii naturii cu cea a trăirilor sufletești aduce ineditul, un exemplu de pastel-cadru este opera *Lumini de-amurg: Lumini de-amurg, măiestre beteli/ Ce se ivesc, furiș, prin stor,/ Și cresc și curg, unite-n pilc luminător,/ Sau se-ntretaie,/ Și lunecă, răzlețe, prin umbra din odaie,/ Pân' se izbesc în cale de-un lucru lucitor,/ Și iar se strâng și se resfrâng,/ De pare ca atunci răsar/ iîn pletele-minuni, ce par o scăma de curcubeu./ Cum se resfirasi jurul meu/ Pe cărți, pe zid,/ Pe-un vas de flori, pe-o rama/ De vechiul argint din care,/ Ca retrezit la viața de razele fugare,/ Ce l-au împodobit,/ Zâmbește-un mort iubit/ Și-n gânduri îmi recheamă/ Un drag amurg din vremi.// Fiți binecuvântate/ Lumini din tristul astăzi/ Ori din nemaiuitate/ Amurguri dragi din vremi// Fiți binecuvântate,/ Lumini de-amurg, ce-n pâcla durerii/ Mi-ați răzbit farâmi de curcubeie,/ Și mi-ați împodobit/ De-atâtea ori sfioasa, mocnita-nfățișare/ A lucrurilor scumpe, pe care o piază-rea/ Și-a apăsat cu-ncetul haina îmbrățisare/ Ce-a-ntipărit și-n ele ceva din tinga mea.//*[4]

Creațiile în care este redată natura, peisajul se împletește cu trăirile poetei, iar natură pare a avea trăsături omenești, este completată poetica de dragoste și este amplificat mesajul artistic. Motivele poetice specifice acestei temei sunt: soarele, luna, cerul, noaptea, marea, codru, anotimpurile. Personificarea este cea care produce o expresivitate a versurilor și mărește funcția poetică: *O,zori albaștri, voi/ Ce deșteptați grădina, Scăldându-vă lumina/ În roua de flori,-//....Zâmbiți alinător/ În orișice fereastră,/ Că mulți bolnavi și-adastă/ Izbava de la voi...(S-a dus și noaptea asta)*. Prin utilizarea motivului luminii, natura este acoperită de o lumina sfântă asemenea luminii Învierii: *I-atâta de tare lumina de azi,/ Și-atâta-i de plină-n grădină,/ Că frunzele-n vârful bătrânilor brazi/ Par fluturi cu aripi de lumină.// ....Lumină și fluturi... lumină și flori../ Și-i iar sărbătoarea-nvierii!... (O fată bolnavă scrie)* Noaptea este un alt motiv regăsit în poezia naturii, este un simbol ce indică și implică o serie de forme, bezna poate impresiona sau poate fi chiar apocaliptică. Marea, muntele, pădurea sau

[4] Elena Farago, www.poeții-noștri.ro

anotimpurile, rareori apar, sunt alte câteva motive din poezia naturii. Tropii regăsiți în creațiile închinate naturii sunt personificărea, comparația, epitetul sau metafora, ce au rolul de a potențează speranța.

Poezia scrisă pentru cele mai pure ființe este o altă coordonată a poeziei sale, poeta și-a arătat și exprimat dragostea pentru copii, cu precădere pentru acei copii ce nu și-au trăit copilăria, ea fiind în aceeași situație. Aceste opere închinate lumii ludicului sunt pline vivactate și dețin un evident rol moralizator. Valențele morale din creația lirică a Elenei Farago sunt observabile, binele și moralitatea sunt trăsăturile marcante. Creațiile cu ecouri morale cuprind trimiteri din sfera religiosului.

Poeta a surprins rolul moralizator al crațiilor, deși la nivel expresiv, simplitatea este cea care dăinuie, de-asemenea, prin acestea poeta a edificat caracterul de lecție de viață ce bucură, emoționează și educă cele mai sincere ființe.

Poezia dedicată copiilor poate fi analizată și prin raportare la opera Otiliei Cazimir,o altă poetă ce a compus creații pedagogic, limbajul accesibil și lumea jocului sunt două atribute ale celor două poetese.

De asemenea, ideea dreptății și îndrumarea către o anumită conduită le sunt insuflate copiilor prin acest gen de creații dedicate lor. Remarcăm latura morală, bunătatea și mila două dintre învățăturile oferite copiilor. Astfel de opere pot fi dedicate celor mici așa cum am mai scris, dar și celor mai mari, întrucât sunt calități pe care le deprindem de mici și le cultivăm pe tot parcursul vieții. Opere precum *În ajunul Paștelui , În ziua de Paști* fac parte din volumul *Din traista lui Moș Crăciun* și sunt închinate celor mai importante evenimente din viața Mântuitorului, astfel poeta a dorit ca fiecare copil să ia cunoștință de valorile creștine, așa copilul va trăi în concordanță cu credința noastră: *Toți copiii azi se îmbracă/ Cu ce au ei mai frumos/ Și părinți lor le cântă/ Învierea lui Christos.// Și la masă ciocnesc astăzi/ Toți copiii cei cuminți,/ Ouă rosii și pestrițe,/ Cu iubiții lor părinți.// Toți copiii azi sânt darnici/ Căci ei știu că lui Christos,/ Îi sânt dragi numai copiii/ Cei cu sufletul milos.// Și copiii buni la suflet,/ Azi cu bucurie dau,/ Cozonaci și ouă roșii/ La copiii care n-au. (În ziua de Paști)*

Prin tot ceea ce a trăit, a reprezentat baza scrierilor educative, pot constitui tipare educative și în zilele noastre, ceea ce îi aduce poetei împlinirea deplină. Iubirea este una din temele centrale în aceste creații pedagogice și este subliniată așa cum a trăit-o poeta, discret. Izvoarele poeziei cu trimiteri morale sunt colindele sau cântările dedicate Nașterii Mîntuitorului.

Opera prin care pare că a poposit pe termen lung este cea dedicată copiilor, versurile dedicate micilor ființe sunt pline de gingășie deși sunt divulgate anumite experiențe ale poetei. Poeta nu se oprește doar prin a scrie pentru copii, mai mult, în perioada martie 1943- ianuarie 1946, a contribuit la editarea revistei *Prietenul copiilor* .

Cercetătorul C.D.Papastate a arătat că operele dedicate celor mici au fost scrise din două motive, primul motiv l-a reprezentat afecțiunea față de proprii copii, iar cel de-al doilea, dragostea pentru toți copiii, pe care îi considera ai ei.

În ciclul *Din preajma leagănului* este bine evidențiată dragostea maternă, mama este cea care are principalul rol să îl formeze și să îl apere de rele pe copil. În acest gen de creații mama este cea care îi e aproape copilului mereu, atunci când greșește, dar și atunci când este un copil cuminte, figura mamei este un model pentru cel mic, asemenea Maicii Domnului, așa cum este un model pentru noi cei mari. Mama este cea care îl consiliază pe copil să se comporte civilizat, să vorbească politicos, să fie bun, milostiv, blând cu ceilalți, opera *Doi frați cuminți* este un exemplu marcant: *Noi suntem doi fraţi, în casă/ Şi nu ne certăm deloc,/ Şi suntem tăcuţi la masă,/ Şi cuminţi în orice loc.// Avem hamuri, cerc şi minge,/ Când pe-afară ne jucăm,/ Iar când plouă, ori când ninge,/ Liniştiţi în casă stăm.// Şi cu jucării frumoase/ Ne jucăm tot amândoi,/ Pe când mama noastră coase,/ Ori citeşte, lângă noi.// Mama noastră ne vorbeşte/ Şi ne mângâie duios,/ Iară seara ne citeşte/ Ori ne spune-un basm*

frumos.// Şi ne-nvaţă lucruri multe,/ Şi frumoase, stând cu noi,/ Şi îi place să ne-asculte/Când vorbim noi amândoi…// Şi în gândul nostru-ntruna/ Auzim povaţa ei:/ – Fiţi cuminţi întotdeauna/ Şi fiţi buni, copiii mei! (Doi fraţi cuminţi)

Totodată, dragostea pentru copii este sugerată şi prin pregătirea pentru ceea ce înseamnă viaţa, Elena Farago aduce mărturii din viaţa de zi cu zi şi a creat mici opere atractive şi unice prin liniile eufonice. Universul liric dedicat copiilor prezintă diverse probleme întâlnite în perioada formării şi ajută la formarea unor caractere pozitive şi se arată împotriva unor obiceiuri negative, de fapt dorinţa poetei fără copilărie era aceea de a-i ajuta să aibă un caracter moral-creştin. În realizarea acestor opere de interes pentru materialul de faţă poeta face uz de procedeul antitetic pentru a convinge şi scrie despre anumiţi copii maliţioşi ce chinuie animalele.

Autoarea descrie în poemele sale şi tipul copilului model, opera *O fetiţă cuminte* prezintă un astfel de copil plăcut de toţi şi chiar de Dumnezeu. Printre calităţile fetei enumerăm bunul-simţ, sinceritatea, trăsături remarcabile şi necesare unui om cu frică de Dumnezeu: *Când un copil mai mic ca mine/ Vorbeşte cum nu se cuvine,/ Ori ţipă, zgârie şi minte/ Ca un copil ce nu-i cuminte,// Şi seara la culcat nu spune/ Măcar o mică rugăciune/ Şi bagă degetele-n gură/ Şi zahăr din cutie fură// Şi stă cu mâinile murdare,/ Eu mă gândesc că sunt mai mare/ Şi-l iau frumos de lângă mine/ Şi îl învăţ cât pot de bine/ Să fie bun, cinstit, curat,/ Cum mama mea m-a învăţat. (O fetiţă cuminte)* Observăm că toate aceste învăţături au la bază moral creştină, Elena Farago prin ceea ce a scris s-a dovedit a fi o adevărată creştină, un model pentru toţi.

Poezia *Doi prieteni* conţine o altă învăţătură, minciuna este greşeala făcută de cei mici sau de cei mai mari, dar nu trebuie ascunsă — *Cercul meu aleargă iute./ De-abia mă ţin de el./ Cercul meu aleargă iute/ Şi, de nu mă crezi tu, du-te/ Să te-ntreci cu el.Dar să bagi de seamă, frate,/ Nu cumva să cazi!/ Dar să bagi de seamă, frate,/ Că, de nu, păţi-vei, poate,/ Ce-am păţit eu azi.// C-am căzut din fuga mare/ Pe un ciob de geam,/ Am căzut din fuga mare/ Şi nu ştii ce rău mă doare/ Rana ce o am// Uite cum îmi curge sânge/ Din genunchiul stâng./ Uite cum îmi curge sânge/Şi mă ustură şi-aş plânge,/ Dar nu pot să plâng.// Căci nu vreau să ştie mama/ Că sunt prost mereu,/ Căci nu vreau să ştie mama/ Că sunt prost şi nu bag seama/ Ce-i îndrumul meu.// — Ba eu spun orice greşeală/ Mamei, pe de rost./ Ba eu spun orice greşeală,/ Căci copilul care-nşală/ E urât şi prost.// Şi de-ar fi chiar să mă bată/ Pentru vina mea,/ Şi de-ar fi chiar să mă bată/ N-aş minţi-o niciodată/ Pe mămica mea. (Doi prieteni)*

Interpretările creaţiilor sale pot fi extrapolate, învăţătura este utilă şi în relaţia noastră cu cei apropiaţi, ascunzişurile nu sunt plăcute lui Dumnezeu. Prin aceste creaţii a insuflat bunătate şi sensibilitate, bucurie şi frumuseţe în sufletele celor mai calde şi curate fiinţe, sensibilitatea şi mărinimia au ajutat-o să compună un astfel de cufăr util părinţilor şi nu doar. Asemenea unei adevărate creştine, prin astfel de creaţii nu se poate strecura compromisul sau orgoliul, deoarece acestea nu pot fi alăturate puritătii sufleteşti şi moralităţii.

Poezia iubirii sau creaţia intimistă este o altă etapă din opera sa în care iubirea îşi primeşte elogiile şi pare că prin acest gen de poezie cerul se desparte de pământ, poezia erotică pare a o defini pe autoare, emotivitatea, sensibiliatea şi rafinamentul sunt cele trei coordonate.

Creaţia poetei este una intimistă, după cum afirma chiar Eugen Lovinescu întrucât viaţa de familie este regăsită în operele sale. De asemenea, C.D.Papastate a subliniat că ceea ce a prezentat în creaţia sa din viaţa intimă nu e ceva trist, ci este plin de candoare, emoţia, sensibilitate, într-un cuvânt umanitate.

Lirica existenţială a fost abordată de la începuturile creaţiei şi s-a dovedit încă pe de atunci convingerea că fiinţa umană este nemuritoare. Poezii ce au ca temă problema existenţială sunt regăsite în toate volumele, printr care: *Nu mai plânge, Scrisoare, Pe munte,*

Din scrisoarea unei bătrâne, Nu mi-am plecat genunchi, Nu-i nimeni, O nouă Magdalenă plânge. Mai jos voi cita poezia *Scrisoare* pentru a exemplifica tema amintită: *Nu-i dor şi nici durere în tihna ce te doare,/ Ci-n ceasul ăsta parcă tot gândul ţi se pare/ Că se topeşte-n greul unei adânci tăceri,/ De n-ai mai şti de vieţii mai ai ceva să-i ceri...// Şi nu ţi-ai fi în stare să te intrebi pe tine/ De nu cumva în minte-ţi s-o fi gândind altcine,/ Târziu îţi pare-o şoaptă ce inima ţi-o strânge -/ De mult, de mult, pe-o groapă doar vântul de mai plânge.../ Din lunga-i depărtare atât de blând te cheamă,/ Că nu-ndrăzneşti nici capul să ţi-l întorci, de teamă/ Să nu cumva s-o sperii...// Şi când pe alte ţărmuri te-o inveli pământul,/ Nu-i nimeni să-ţi audă măcar în vis cuvântul.../ Şi nimeni să-ţi recheme blândeţea unei şoapte/ Să-i lumineze-o clipă a gândurilor noapte...// (Nu-i nimeni)*; eul cretor pare a fi resemnat în raport cu problemele existenţiale.

Modalitatea de percepere şi receptare a operei Elenei Farago a fost pozitivă, poeta a fost recunoscută a fi cea mai mare poetă din prima jumătate din secolul trecut. Nicolae Iorga este primul care observă importanţa şi talentul, la apariţia primului ei voluma afirmat: „De mult nu scrie la noi o femeie cu idei, cu ştiinţa de vers, cu iubire pentru arta sa.”[5]

Eugen Lovinescu, C.D.Fortunescu, Perpessicius, George Călinescu se numără printre cei ce au făcut diferite aprecieri la adresa poetei, originalitatea şi talentul fiind două dintre caracteristicile poetei.

Creaţia Elenei Farago este complexă şi vioaie, muzicalitatea şi limpezimea versului fiind deseori regăsite. Opera sa prezintă dinamism şi diversitate raportându-se la orientările estetice.

Creaţiile dedicate copiilor sunt mărturii reale pentru iubirea ce le-o poartă în care domină valenţa morală.

Creaţia literară a Elenei Farago tratează cu preponderenţă universulu copiilor. Prin sufletul curat al poetei, prin profunzimea şi sinceritatea mesajului transmis, literatura infantilă este un îndreptar care îi ajută să fie cinstiţi, hărnici, prietenoşi, altruişti, ataşaţi faţă de faptele bune. Tematica abordată de Elenei Farago arată cât este de actuală deşi peste creaţia ei s-a aşternut colbul uitării, în mod regretabil.

Elena Farago este pe deplin un moment al literaturii noastre, al literaturii feminine, este prima doamnă a poeziei româneşti cum frumos a numit-o Al. Cistelecan şi cea care a ajutat la trecerea „de la bovarismul liric al inimii la estetica unui sentiment.”[6]

BIBLIOGRAPHY

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941

Al Cistelecan., *Prima doamnă a poeziei (prima cronologic)*, în Analele Universităţii din Craiova, Secţia Ştiinţe filologice, Literatura română şi universală , nr.1-2, 2010, apud Elena Farago, Era o fântână. Antologie, ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Ada Stuparu, Craiova, Editura Aius Sim Art, 2012

Iorga,Nicolae, *O nouă poetă: Doamna Farago*, în Sămănătorul, V, 1906, nr.23,

Eugen Lovinescu, *Critice, I*, Editura Alcalay, Bucureşti, 1920.

Ileana Oancea, *Istoria stilisticii româneşti*, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1988.

C.D.Papastate, *Elena Farago*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1975

[5] Iorga,Nicolae, O nouă poetă: Doamna Farago, în Sămănătorul, V, 1906, nr.23, p.444.

[6] Cistelecan., Prima doamnă a poeziei (prima cronologic), în Analele Universităţii din Craiova, Secţia Ştiinţe filologice, Literatura română şi universală , nr.1-2, 2010, apud Elena Farago, Era o fântână. Antologie, ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Ada Stuparu, Craiova, Editura Aius Sim Art, 2012, p. 14.

George Sorescu, Ada Stuparu, *Elena Farago în scrisori și documente inedite – Recuperări biografice*, Editura Sim Art, Craiova, 2010.

http://www.observatorul.com. - Elena Farago – la 135 de ani de la nastere, accesat la 1 octombrie 2018

www.poeții-noștri.ro, accesat la 28 noiembrie 2016.

THE SUICIDE ALONG TIME

Angelica Valerica Ionce
PhD Student, Technical University of Cluj Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: Suicide has not exhausted its significant fields, constituting itself as a permanent topic, the first theoretical concerns being outlined since Antiquity.
The constant concern for understanding this phenomenon does not target only the scientific or descriptive-theoretical side, but includes, in the background, a large range of feelings and experiences closely related to the need to understand the incentives that determine the permanent detachment from the society, and the violent exit from the space of the self virtualities.

Keywords: Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Modern Era, Suicide.

Sinuciderea în Antichitate

Sinuciderea nu și-a epuizat câmpurile semnificative, constituindu-se într-o temă de permanentă actualitate, primele preocupări teoretice se conturează încă din Antichitate.

Preocuparea constantă pentru înțelegerea acestui fenomen nu vizează doar latura științifică sau cea descriptiv-teoretică, ci cuprinde, în subtrat, o gamă largă de sentimente și trăiri, aflate în strânsă legătură cu nevoia de a înțelege resorturile ce determină desprinderea ireversibilă de contingent și ieșirea violentă din spațiul virtualităților sinelui.[1]

Ceea ce diferențiază esențial atitudinea antică de atitudinea medievală în problema morții voluntare este pluralitatea opiniilor în raport cu monolitismul principiului creștinismului.

Toate curentele de gândire ale antichităţii greceşti au recunoscut valoarea supremă a individului, care are libertatea şi puterea de a hotărî singur asupra propriei vieţi sau morţi. În viziunea antică, viaţa nu merita să fie păstrată decât dacă era conformă cu raţiunea, cu demnitatea umană şi dacă aducea mai multe satisfacţii decât nenorociri. Altfel, păstrarea ei era considerată o nebunie de filosofii greci ai timpului. Epicurienii spuneau că înţelepciunea ne sfătuieşte să ne sinucidem cu calm dacă viaţa devine insuportabilă. Individul poate „pleca fără zgomot", după ce a reflectat profund, fără să se grăbească, „aşa cum ai părăsi o cameră plină de fum". Stoicii recomandau şi ei suicidul chibzuit, atunci când raţiunea ne arată că aceasta ar fi soluţia cea mai demnă de a ne conforma ordinii lucrurilor sau când nu se mai poate urma linia de conduită pe care ne-am trasat-o[2]. Pitagoreicii se opun suicidului din două motive principale: spiritul, căzut în corp ca urmare a unei întinări originare, trebuie să suporte ispășirea până la capăt; asocierea dintre suflet și trup este guvernată de raporturi numerice, cărora suicidul le-ar putea rupe armonia[3].

Platon era, în general, împotriva sinuciderii, dar menţiona trei excepţii majore: condamnarea (cazul lui Socrate), boala foarte dureroasă şi incurabilă, precum şi o soartă mizerabilă, putând include situaţii diverse, de la mizerie la ruşine[4]. Pentru Aristotel,

[1] Gabriela Mihalache, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, Colecția Universitas, Seria Hermeneutică Literară, Editura EIKON, București, 2017, p.7
[2] George Minois, *Istoria sinuciderii:societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002, p.51
[3] Ibidem.
[4] Platon, *Legile*, Editura IRI, București, 1995, p.854

sinuciderea reprezenta un act de iresposabilitate socială, interesele cetății fiind superioare celor individuale.

Emile Durkheim susține totuși că a existat o perioadă când sinuciderea în cetățile greco-latine era *„socotită faptă legitimă doar dacă nu era autorizată”*.[5] Astfel, persoana care dorea să-și pună capăt vieții, cu excepția soldaților și a sclavilor, trebuia să vină în fața Senatului pentru a susține cu argumente valide hotărârea luată, putând chiar alege mijlocul cel mai convenabil pentru a muri.

Între toate civilizaţiile antice, Roma este considerată a fi cea mai tolerantă faţă de sinucidere. Yolande Grisé a oferit un tablou în care creionează date despre 314 cazuri de moarte voluntară a unor personalităţi celebre, din secolul al V-lea înainte de Cristos şi până în secolul al II-lea după Cristos, adică un număr considerabil mai mare decât cel pe care l-am putea găsi în Europa din 1300 până în zilele noastre[6].

Totuși, din evidente rațiuni de interes economic și patriotic, Roma interzice suicidul pentru două categorii sociale: sclavii și soldații. În primul caz, suicidul este considerat ca un atentat împotriva vieții private, în cel de-al doilea, în armată sunt prevăzute pedepse împotriva celor care încearcă să-și ia viața și supraviețuiesc.[7]

Pentru oamenii liberi, nu există nicio interdicție legală sau religioasă împotriva suicidului. Viața nefiind nici dar al zeilor, nici emanație sacră, nici drept al omului, romanii pot dispune de ea după plac. Atenția s-a îndreptat spre încă un tip de moarte voluntară, suicidul din dezgust de viață. Acest tip de moarte voluntară apare în epoca războaielor civile și a începuturilor imperiului legată de crizele civilizațiilor, de momentele de răsturnări la nivelul mentalităților colective și de repunere în discuție a valorilor tradiționale, a certitudinilor morale, intelectuale. Poetul Lucrețiu este fără îndoială cel mai bun reprezentant al acestei generații de intelectuali deziluzionați, frământați de angoasa existențială care nu poate să dispară decât o dată cu noi înșine. În anul 55 î.e.n, Lucrețiu, în vârstă de aproximativ 45 de ani, își ia viața.[8]

O sută douăzeci de ani mai târziu are loc o altă sinucidere celebră, marcată de un pesimism resemnat, cea a lui Seneca. Acesta a analizat dezgustul existențial de care suferă cei care nu găsesc nici în viața publică, nici în studiul solitar satisfacerea pasiunilor și a dorințelor lor de împlinire personală și încearcă în van să fugă de ei înșiși. *„Astfel fiecare fuge de sine tot timpul. Dar la ce bun dacă nu ne evităm? Ne urmărim singuri, nu ne debarasăm de această intolerabilă companie. De aceea, să fim convinși pe deplin că răul de care suferim nu vine de la zei, ci de la noi, care nu avem tăria de a suporta nimic: muncă, plăcere, pe noi înșine, orice lucru din lume ne este povară. Există oameni pe care acest lucru îi duce la suicid; cum veșnicile lor variații îi fac să se învârtă confuz în același cerc ca și cum știu că orice noutate e imposibilă, abordează viața și universul cu dezgust și simt urcând în ei strigătul sufletelor pe care plăcerea îi corupe: Ei bine, mereu același lucru!”*[9]

Atâta timp cât corpul și mintea noastră se bucură de toate facultățile lor și ne permit să ducem o viață demnă, nu există niciun motiv să-ți iei viața, afirmă Seneca. În schimb, a continua să trăiești în decrepitudine și în suferințele provocate de o bătrânețe înaintată, când nu depinde decât de noi să ne eliberăm de ea, este culmea prostiei: *„N-am să renunț la bătrânețe, dacă mă va lăsa întreg, întreg prin ce e mai bun în mine. Dar dacă va începe să-mi*

[5] Emile Durkheim, *Sinuciderea. Studiu de sociologie*, p.202
[6] Yolande Grise, *Le suicide dans la Rome antique*, Paris, pp.34-35
[7] George Minois, *Istoria sinuciderii:societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002, p.55
[8] Ibidem, p.57
[9] Yolande Grise, *Le suicide dans la Rome antique*, Paris, pp.71-72

scrântească sau să-mi ia mințile, dacă-mi va lăsa nu viața, ci numai suflarea, voi fugi din această hardughie putredă și pornită la vale."[10]

Autosuprimarea se regăsește în cele mai cunoscute scrieri ale Antichității greco-latine, fiind provocată de factori diverși, de durere, de rușine, de dragoste neîmpărtășită, incest, viol și până la sacrificiul de sine în numele unui principiu sau mijlocul de a ieși onorabil din situații umilitoare.

În teatrul lui Sofocle, sinuciderea este element-cheie în tragediile Antigona, Oedip rege, Aiax și Trahinienele, unde personajele par supuse unui destin implacabil și hotărât de zeii capricioși, din rațiuni de nepătruns, dar cauzele înfrângerii pot fi identificate și în dinamica lor morală sau în propriile alegeri nefaste. Viteazul Aiax, pătruns de un puternic sentiment de revoltă, provocat de faptul că nu a putut obține armele lui Ahile, decide să-i ucidă pe conducătorii ahei și pe învingătorul competiției decis de aceștia, Ulise. Nu-și poate împlini însă planul fiindcă zeița Atena îl face să-și piardă judecata, determinându-l să atace o cireadă de vite, pe care le ia drept ahei, și să chinuie un animal pe care-l confundă cu Ulise. Hybrisul personajului, manifestat prin dorința de a învinge exclusiv prin forțele proprii, i-a ofensat pe zeii care decid să-l pedepsească. Revenind la realitate și conștientizând situația umilitoare în care se află, eroul nu-și poate continua onorabil existența. *„Aiax se sinucide deznădăjduit – susține Zoe Dumitrescu Buşulenga – crezând că e victima răzbunării zeilor (...) De fapt, el e victima propriei sale determinări, a treptei sale de condiție umană pe care n-o poate transcende".*[11]

Antigona ilustrează tipul femeii voluntare și inflexibile din punct de vedere moral, care-și urmărește până la capăt propriile principii. Asumându-și orice risc, se răzvrătește împotriva ordinului dat de unchiul ei, regele Creon, ca numai unul dintre frații ei, Eteocle, să fie îngropat cu fast, în timp ce lui Polinice i se refuză chiar și o înmormântare simplă. Indignat de faptul că o tânără fecioară i se împotrivește, Creon hotărăște să fie zidită de vie, decizie pe care Antigona, copleșită de un profund sentiment de singurătate, o sfidează prin sinucidere.

În *Trahinienele*, Deianira cade victimă șiretului centaur Nessu și-și ucide involuntar soțul, conform unei vechi profeții, potrivit căreia Hercule va fi răpus de un mort. Doborâtă de durere și cuprinsă de remușcări, după ce își vede bărbatul iubit mistuit de foc, se sinucide.[12]

În *Eneida* a lui Vergiliu, Didona, regina Cartaginei, dominată de o pasiune tumultoasă pe care nu o poate stăpâni pentru tânărul Enea, poposit temporar pe țărmurile cetății, își asumă conflictele cu neamurile Libiei, regii numizilor și tirieni, inclusiv pierderea cinstei și a bunului renume, doar pentru a-și trăi povestea de iubire. Părăsită însă de Enea, din porunca zeului Jupiter, Didona se lasă stăpânită de deznădejde și hotărăște să se sinucidă.

Sinuciderea în Evul Mediu

Evul Mediu se remarcă printr-o absență aproape totală a sinuciderilor ilustre, în contrast cu antichitatea. În peste o mie de ani, nicio sinucidere celebră. Însă modul de viață al aristocrației războinice presupunea conduite de substituție, forme de sinucidere indirecte, cum ar fi turnirurile, asimilate sinuciderilor ludice[13]. Se spune că, din punct de vedere psihologic, în majoritatea cazurilor, individul dirijează împotriva propriei persoane o agresivitate pe care nu o poate elibera împotriva celorlalți, în societățile civilizate. Însă, cavalerii epocii medievale, mercenarii nu se supuneau interdicțiilor de natură pacifistă și, prin urmare, violența împotriva semenilor diminua tendința de autodistrugere și deci de sinucidere.

[10] Seneca, *Scrisoarea LVIII către Lucius* (trad. rom. de Gh. Guțu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1967, pp. 148-149

[11] Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Sofocle și condiția umană*, Editura Albatros, București, 1974, p.56

[12] Gabriela Mihalache, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, Colecția Universitas, Seria Hermeneutică Literară, Editura EIKON, București, 2017, p.32

[13] George Minois, *Istoria sinuciderii:societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002, p.19

Cronicile medievale sunt totuşi pline de sinucideri indirecte, de tip războinic. Cronicarii timpului semnalează şi cazuri de sinucidere ca urmare a violurilor (moartea Lucreţiei, a femeilor brutalizate de normanzi). Mai sunt semnalate şi sinuciderile de tip altruist, precum aceea a burghezilor din Calais, tentativa de sinucidere a Ioanei d'Arc, care, fiind prizonieră, se aruncă din vârful unui turn, declarând că a preferat să moară decât să trăiască după masacrarea atâtor oameni nevinovaţi (aluzie la masacrul de la Compiègne).

În misterele şi miracolele jucate de trupe ambulante, care puneau în scenă morala Bisericii, se condamnă categoric sinuciderea. În Minunile Fecioarei Maria, sinuciderea este prezentată ca rezultat al disperării inspirate de diavol. Cântecele de vitejie (chansons de geste) prezintă oarecum diferit acest fenomen. Sinuciderea apare aici ca o conduită ce sfârşeşte într-un impas, oricare ar fi motivele ei sau contextul: personajele se sinucid din cauza iubirilor imposibile, din tristeţe extremă, din remuşcare, de ruşine[14]. Trecerea la act este provocată de mânie, de un acces de gelozie, de disperare, toate considerate la acea vreme păcate. În plus, de regulă, se sinucid personajele negative.

Apar uneori şi sinucideri aşa-zise onorabile (în Cântecul lui Daurel şi Beton, Béatrice, după moartea fiului şi exilul soţului, se aruncă dintr-un turn înalt) sau sinucideri altruiste (în Lancelot, Galehaut moare prin înfometare voluntară după ce a aflat că prietenul său s-a omorât, iar Lancelot are şi el o tentativă de sinucidere, fiind salvat in extremis). Şi Cavalerii Mesei Rotunde vorbesc despre sinucidere de fiecare dată când se întâmplă o nenorocire.

Evul Mediu a cunoscut practica morţii voluntare prin modalităţi diferite, conform categoriilor sociale. Ţăranul şi meşteşugarul se spânzură pentru a scăpa de mizerie şi suferinţă; cavalerul şi clericul se omoară pentru a scăpa de umilire şi pentru a-i lipsi pe păgâni de bucuria biruinţei. Suicid direct în primul caz şi de tip egoist, conform categoriilor sociologice, suicid indirect şi de tip altruist în cel de-al doilea caz. Scopul este acelaşi, chiar dacă mijloacele şi mobilurile diferă[15].

Comportamentul real şi literatura medievală sunt în deplină concordanţă atunci când sunt diferenţiate sinuciderea „nobilă" de cea „nedemnă". Personalitatea şi motivaţia sinucigaşului contează mai mult decât actul în sine. Ţăranul, care se sinucide pentru a scăpa de mizerie, este considerat un laş al cărui trup trebuie să fie supus supliciului şi al cărui suflet va ajunge în iad. Cavalerul viteaz, plin de calităţi, care preferă să moară în bătălie decât să se predea, este considerat erou şi i se datorează onoruri civile şi religioase[16]. Moraliştii şi poeţii condamnă dezgustul faţă de viaţă, Dante rezervând sinucigaşilor un loc în infern. Ei sunt plasaţi în a doua parte a celui de-al şaptelea cerc, cel al violenţilor. Pentru a-l abate pe creştin de la gândul sinuciderii, Biserica Catolică a recurs la o serie de povestiri regăsite în pildele din cadrul predicilor. Mesajul este acela că este condamnabil să disperi, pentru că, întotdeauna, se va întâmpla o minune venită de la Dumnezeu. Credinciosul are astfel la îndemână un refugiu infailibil împotriva sinuciderii. Cei care, fiind în deplinătatea sănătăţii mentale, se sinucid nu se pot aştepta la nici un fel de milă.

Dreptul canonic, fixat în secolul al XII-lea prin operele lui Burchard, Yvo din Chartres, Gratianus, Grigore al IX-lea, este de o extremă severitate în legătură cu sinuciderea. Începând cu această perioadă, înhumarea creştinească le este refuzată sinucigaşilor (deşi prima probă scrisă datează din secolul al XIII-lea, fiind un edict al Conciliului de la Nîmes). Se face o excepţie pentru sinucigaşii care lasă un semn de căinţă in extremis.

O ordonanţă din sec. al XIII-lea a municipalităţii din Lille prevedea ca cel care s-a sinucis să fie târât până la eşafod, apoi spânzurat, dacă este bărbat, şi ars dacă este femeie.

[14] Ibidem, p.20
[15] Ibidem, p.18
[16] Ibidem, p. 41

La Metz, cadavrul trebuia scos din casă printr-un orificiu săpat sub prag, închis apoi într-un butoi care era aruncat în fluviu, cu un anunţ să fie lăsat să plutească la întâmplare.

La Zürich, cadavrului i se aplica o pedeapsă specifică fiecărei metode de sinucidere: dacă moartea s-a produs prin înjunghiere cu un pumnal, în craniul mortului se înfigea o pană de lemn, dacă individul s-a înecat, cadavrul lui era acoperit cu nisip la cinci picioare de malul apei, dacă cineva s-a sinucis pin precipitare de la înalţime, el era îngropat sub un munte, cu trei pietre mari pe cap, pe abdomen şi pe picioare.

În Anglia, cadavrele sinucigaşilor erau îngropate sub un drum principal, de preferinţă la o răspântie, pe unde trecea multă lume, ţintuit la pământ cu un ţăruş de lemn care îi traversa pieptul. Se credea, că, astfel imobilizat şi călcat în picioare, avea puţine şanse să se mai elibereze tulburându-i pe cei vii. Execuţia cadavrelor de sinucigaşi era considerată, în acelaşi timp, un ritual de exorcizare dar şi un tratament preventiv. Încercarea era înspăimântătoare mai ales pentru familia celui decedat, un astfel de spectacol public putând compromite un neam întreg. Urma apoi confiscarea bunurilor.

În Franţa, din 1205, comisarii regali atribuiau regelui sau nobilului local bunurile mobile ale celor care se înecau sau se sinucideau.

Explicând sinuciderea numai prin acţiunea diavolului şi prin nebunie, Evul Mediu a făcut din ea un act cu totul iraţional. Sinuciderea, îndelung gândită şi explicabilă prin simplul motiv al dezgustului faţă de viaţă, nu era decât o categorie a nebuniei, melancolia.

Sinuciderea şi Renaşterea

Renaşterea reprezintă un tablou aparte în ceea ce priveşte sinuciderea. Deşi esenţa filonului renascentist era omul, personalităţile timpului vorbesc clar despre o creştere a numărului de sinucideri: Boccaccio era surprins de frecvenţa sinuciderilor prin spânzurare la Florenţa, Erasmus de Rotterdam se întreba retoric ce s-ar întâmpla cu omenirea dacă oamenii nu s-ar teme totuşi de moarte, având în vedere uşurinţa cu care merg în întâmpinarea ei, Luther vorbeşte despre epidemia de sinucideri din Germania anului 1542. Aceasta este perioada când apar primele statistici în ceea ce priveşte sinuciderea, Anglia fiind un exemplu în acest sens.

Michael MacDonald şi Terence Murphy arată că se impune o anumită rezervă în analizarea cifrelor care indicau o creştere spectaculoasă a sinuciderilor între 1510 şi 1580: de la 61 de cazuri între 1500 şi 1509 la 940 între 1570 şi 1579. În peste 95% din cazuri, sinucigaşii sunt de tipul felo dese, deci vinovaţi, bunurile lor fiind confiscate. Această progresie spectaculoasă poate fi explicată şi ca rezultat al legilor din 1478, 1509 şi 1510 prin care se reforma procedura ce trebuia urmată în cazurile de moarte suspectă. Coronerii sunt responsabili cu organizarea anchetei, primind 13 şilingi şi 4 pennies pentru fiecare verdict de sinucidere; bunurile sinucigaşului sunt confiscate în beneficiul preotului confesor al regelui, ceea ce reprezenta mai multe sute de livre pe an. Era vorba, prin urmare, de o întreagă administraţie care avea interes pentru aplicarea strictă a legii referitoare la sinucidere. Nu se ştie, de asemenea, dacă, în scopul îmbogăţirii, nu s-au făcut abuzuri, fiind considerate drept sinucideri şi decesele din cauze naturale.[17]

Renașterea, marcată de schimbări majore în plan mentalitar și de criza valorilor, prin readucerea în actualitate a reperelor artistice și literare ale anticilor, repune în discuție sinuciderea ca act de liberă alegere, deși tendința generală este aceea de condamnare morală.

Pentru Luther, suicidul este „un omor comis nemijlocit de diavol asupra omului”[18], idee ce apare „până și în documentele oficiale, în depoziția martorilor, ca și în procesele-verbale ale anchetelor făcute de coroneri, și acest lucru până în veacul al XVII-lea.”[19]

[17] George Minois, *Istoria sinuciderii:societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002, p.70
[18] Ibidem, p. 81
[19] Ibidem, p. 82

Omul Renașterii este înclinat spre analiză și încearcă pentru prima dată să găsească explicații raționale. Sinuciderile celebre ale Antichității (Lucreția, Cato, Seneca sau Brutus) revin în atenție, constituindu-se ca repere în definirea omului demiurg, înzestrat cu liber arbitru, prin urmare artizan al propriei vieți, sau, dimpotrivă, ca modele negative în opere cu intenții moralizatoare.

„Cea mai mare parte a sinuciderilor obișnuite din epocă sunt atribuite de analiști și de cronicari deznădejdii"[20], susține George Minois, dar se disting voci puternice, cu precădere filozofi eseiști sau gânditori laici, care lansează dezbateri pe tema interdicțiilor de orice fel, prin raportare la sistemele filozofice ale anticilor sau pornind de la ideea liberei dezvoltări a personalității umane.

Frământările religioase din epoca Renașterii timpurii nu aduc o destindere în ceea ce privește condamnarea morții voluntare, putându-se constata chiar o anumită înăsprire. Atât pentru catolici, cât și pentru luterani, calviniști, anglicani, sinuciderea era considerată un act diavolesc, intrând, de aceea, în arsenalul luptelor religioase. În secolul al XV-lea, teologii catolici sunt cu toții la fel de intransigenți.[21]

În secolul al XVI-lea, procedura de anchetă devine mult mai riguroasă. Era nevoie de un proces verbal detaliat în care se specifica locul unde a fost găsit corpul sinucigașului, chirurgii examinau cu mare atenție cadavrul, se strângeau date privind viața și obiceiurile defunctului, motivele care l-ar fi putut împinge spre sinucidere; (ceea ce astăzi ar putea să însemne un început de autopsie psihologică), se numea un curator al trupului, care, de altfel, îndeplinea și rolul de avocat al sinucigașului în fața tribunalului, erau convocați familia și moștenitorii persoanei care s-a sinucis. Dacă vreun element din această procedură lipsea, judecata nu era considerată valabilă, iar judecătorii erau pasibili de sancțiuni. O lege din epoca lui Carol Quintul făcea distincția între cei care se omorau ca să scape de justiție, acestor persoane confiscându-li-se bunurile în favoarea seniorului, și cei care se omorau ca urmare a unei boli, din cauza melancoliei, unei slăbiciuni fizice.

Ce este specific Renașterii în legătură cu acest fenomen? Faptul că acum se descoperă complexitatea acestui fenomen, importanța sa ca revelatoare pentru conduita individuală. Sinuciderea este în continuare respinsă, dar încep să se pună întrebări, să se facă analize.

Sinuciderea în Epoca Modernă

Secolul al XVII-lea se distinge prin excepțiile care se fac în reprimarea sinuciderii. Reacția autorităților religioase și civile ale vremii combină severitatea de principiu și rigoarea selectivă în aplicare. Să fie oare dreptul la sinucidere un privilegiu suplimentar al nobilimii? Poate că da, dacă ținem seama de absența execuțiilor de cadavre ale aristocraților din Franța, Anglia secolului al XVII-lea.

În aprilie 1610, fiica lordului Mordaunt are o tentativă de sinucidere, aruncându-se pe fereastră; se rănește numai, dar puțin timp după aceea încearcă să se înece, murind la 5 zile după asta. Jurații clasează cazul, punând verdictul de moarte din cauze naturale. Sinuciderea unui consilier de York, în Anglia, membru al parlamentului, Thomas Hoyle, este și ea absolvită la intervenția unor prieteni influenți. Avem de-a face cu o inegalitate în ceea ce privește anchetarea sinuciderii și tratarea ei din punct de vedere juridic.

Dacă Michael Rothardus, în 1615, condamnă global toate sinuciderile, cu excepția nebuniei, Filliucius în *Moralium quaestionum*, din 1626, detaliază zece cazuri referitoare la

[20] Ibidem, p.79

[21] Domingo de Soto, în „De iustitia et iure" preia de la Sfântul Toma trei argumente pe care le dezvoltă: sinuciderea este un prejudiciu adus naturii și iubirii de sine, statului și societății, lui Dumnezeu care ne-a dat viață. Obârșia satanică a sinuciderii, propovăduită de biserică, e cu atât mai ușor acceptată de popor cu cât riturile, învăluite în mister, provenind din vremuri străvechi, practicate asupra cadavrului își pun amprenta pe imaginație, inducând individului o frică exagerată, o spaimă care evoca forțele răului.

sinucidere, ajungând până la situații care, din preocuparea de a închide toate porțile, după propria mărturisire, sunt cu totul neverosimile[22]:

- primul caz: invocarea principiului general: nu este niciodată îngăduit să te sinucizi, cu excepția cazului în care o faci din poruncă dumnezeiască;
- al doilea caz: este interzis să te sinucizi pentru a-ți salva castitatea. Sfintele care au făcut asta au acționat din ignoranță;
- al treilea caz: este interzis să contribui la propria-ți moarte, condamnatul poate să urce pe scara care îl duce spre spânzurătoare, dar nu trebuie să se arunce în gol singur, se poate totuși să te expui în vederea apărării credinței, a țării, a prietenilor, a prințului;
- al patrulea caz: cel condamnat să bea otravă poate, fără să comită un păcat, să deschidă gura, dar nu trebuie să-şi toarne el însuși otrava, cel condamnat la moarte prin inaniție poate refuza să mănânce, soldatul poate rămâne la postul lui, chiar dacă există riscul de a fi ucis, naufragiatul își poate ceda locul pe plută;
- al cincilea caz: condamnatul la moarte are dreptul de a nu evada;
- al șaselea caz: nu trebuie să comiți un păcat pentru a-ți salva viața;
- al șaptelea caz: un călugăr nu trebuie să se căsătorească, chiar dacă asta poate să-i salveze viața.
- al optulea caz: se poate fără îndoială să-ți dai acordul să ți se taie un braț sau să nu te ții de post pentru a-ți salva viața. Dar trebuie mai întâi să utilizezi remediile obișnuite;
- al nouălea caz: se poate să nu te ții de post pentru a-ți salva viața;
- al zecelea caz: se poate să vizitezi bolnavii şi chiar ciumații.[23]

La Londra, modul de înregistrare a deceselor permite înțelegerea rolului amplificator al zvonurilor privind sinuciderile.

De la începutul secolului al XVII-lea, autorităţile municipale publicau în fiecare săptămână lista deceselor, la început în legătură cu epidemiile de ciumă, apoi regulat, indicându-se şi cauzele morţii; este ceea ce se numea *bills of mortality*[24]. Astfel, era disponibilă o listă săptămânală a sinuciderilor din fiecare parohie, în care se menţionau şi cazurile de nebunie şi, uneori, profesia victimelor, făcându-se şi un total anual.

Aceste liste apăreau în ziarele din capitală şi chiar în provincii. Independent de datele reale, simpla lor publicare ajunge să creeze impresia de frecvenţă, sinuciderile devenind pentru populaţie un subiect familiar, impresionau cititorul prin regularitatea lor. Această practică se va dezvolta într-atât în secolul al XVIII-lea, încât ajunge să stea la baza mitului „maladiei englezeşti”. Asemenea statistici nemaiexistând nicăieri altundeva în forma aceea ajung să dea impresia unei slăbiciuni a societăţii englezeşti. Aceste liste ajung să fie valorificate în a doua jumătate a secolului al XVII-lea de primul demograf autentic, John Graunt. El şi-a manifestat rezerva în ceea ce priveşte corectitudinea acestora, semnalând o subraportare remarcabilă a persoanelor decedate care nu erau îngropate în cimitire, respectiv copiii născuţi morţi şi sinucigaşii. Media sinuciderilor, conform datelor strânse de Graunt, era pentru perioada 1629-1660 de 3 la 100.000 de locuitori[25].

---

[22] Filliucius, *Moralium quaestionum tomus II*, Lyon, 1626, tract. XXIX, cap. IV.
[23] George Minois, *Istoria sinuciderii:societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002, p.132
[24] Ibidem, p. 160
[25] Ibidem, p. 161

Ar mai fi de semnalat şi valurile de sinucideri cauzate de circumstanţe extraordinare, cum erau epidemiile de ciumă[26] şi sinuciderile colective legate de teama sfârşitului lumii, semnalate în unele regiuni din Rusia.

Prin urmare, fenomenul sinuciderii pare a fi general, fără a se putea vorbi însă de o epidemie sau de un val de sinucideri pe termen lung. Primele crize financiare ale secolului al XVIII-lea care agitau o lume capitalistă destul de îndrăzneaţă şi relativ puţin pregătită au determinat câteva accese extraordinare: anii crizei lui Law în Franţa şi cei ai falimentului Companiei Mărilor Sudului, în Anglia, reprezintă astfel de pusee, numărul sinucigaşilor ajungând brusc de la 20 în 1720 la 52 în 1721 la Londra[27]. Sporeşte tot în această perioadă categoria sinucigaşilor nevoiaşi, din cauza crizelor alimentare, a iernilor grele, a bolilor, războaielor care bântuie Europa.

Filosofii iluminişti se interesează cu toţii de fenomenul sinuciderii, unii îl condamnă fără să ezite, alţii proclamă totala libertate a omului de a dispune de propria-i viaţă, alţii sunt mai nuanţaţi, acceptându-l sau respingându-l în funcţie de context.

Lui Voltaire suicidul în sine îi provoacă mai mult curiozitatea decât simpatia. Vorbeşte mult despre acest fenomen, se documentează, caută motivele care îi împing pe unii oameni să-şi pună capăt zilelor, el fiind foarte ataşat de viaţă. Are şi el, însă, momente când este dezgustat de societate, de spectacolul prostiei omeneşti[28].

Reflecţiile asupra sinuciderii aparţinând autoarei franceze Madame de Staël egalează aproape un tratat ştiinţific, în care această problemă este analizată într-o manieră echilibrată şi neutră. Aceasta poate fi considerată lucrarea care face trecerea de la operele angajate ale secolului al XVIII-lea la studiile psihologice şi sociologice din secolul al XIX-lea. Ideea de bază este că trebuie să evităm să-i judecăm pe cei care se sinucid pentru că sunt nefericiţi, demni de compătimire, nu de ură, de laudă sau dispreţ.

Autoarea afirmă că, din punct de vedere psihologic, există întotdeauna în sinucidere o parte de iraţional care însoţeşte paroxismul pasiunilor: *„Cu toate acestea, n-am avut dreptate să pretindem că sinuciderea este un act de laşitate: această aserţiune forţată nu a convins pe nimeni; dar trebuie să distingem în acest caz curajul de fermitate. Pentru a te sinucide, e necesar să nu te temi de moarte; dar înseamnă să-ţi lipsească fermitatea sufletului, să nu fi în stare să suferi. E necesară un fel de furie pentru a învinge în sine instinctul de conservare a vieţii, când nu sentimentul religios e cel care îţi cere acest sacrificiu. Cea mai mare parte a celor care au încercat în zadar să-şi ia viaţa nu şi-au repetat tentativa, pentru că există în suicid, ca în toate actele haotice ale voinţei, o anumită nebunie, care se domoleşte când se apropie prea mult de ţelul ei”*[29].

În 1879 Emile Durkeim publică celebrul său studiu, *Le suicide*. În concepția sa, *„o societate nu se poate dezintegra fără ca, în egală măsură, individul să nu fie detașat de viața socială, fără ca scopurile lui proprii să nu devină preponderente față de scopurile comune, într-un cuvânt, fără ca personalitatea lui să nu tindă a se plasa mai presus de ființa colectivă. Cu cât grupurile cărora le aparțin sunt mai vlăguite, cu atât depinde el mai puțin de ele, și, prin urmare, cu atât se apleacă individul asupra lui însuși, nerecunoscând alte reguli de comportament decât cele întemeiate de propriile interese particulare”*. [30]

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sinuciderea devine un fapt de viață aproape banal și nu mai este cu precădere un act diavolesc sau un gest de voință, ci o

[26] Defoe, D. (trad. Antoaneta Ralian), *Jurnal din anul ciumei*, Editura Univers, Bucureşti, 1992, p. 182
[27] George Minois, *Istoria sinuciderii:societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002, p.198
[28] Ibidem, p. 244
[29] Madame de Staël *Réflexions sur le suicide*. În “Oeuvres completes”, Ed. Firmin-Didot, Paris, 1961, vol. III, p.179.
[30] Emile Durkheim, op.cit., p.123

problemă a societății de natură psihologică. Actul stârnește, în primul rând, sentimente de rușine sau de compasiune, pentru că sinucigașul suferă, fiind mai degrabă o victimă a propriilor determinante organice și a societății anomice. În acest context, literatura nu rămâne separată de evoluția cunoașterii științifice sau de modificarea paradigmelor sociale, actele literare suicidare fiind din ce în ce mai complexe. În lupta personajului cu destinul, intervenția zeităților capricioase din literatura antică este înlocuită de fatalități organice, istorice și sociale. Nefericirea care împinge oamenii să-și pun ștreangul de gât, să se arunce în Sena sau să-și tragă un glonte în cap, nu-i poate lăsa indiferenți pe scriitorii vremii. Realismul, mai ales, manifestă o preocupare deosebită pentru problematica socială, pentru realizarea unor portrete de-o veridicitate izbitoare, iar între psihologie și societate nu există un hiatus, ci o interdependență firească. Noi modalități de sinucidere se adaugă celor deja consacrate: supradoza de somnifere, saltul în gol de la înălțime sau precipitarea, aruncarea în fața trenului, hipotermia sau autoincendierea.[31]

Secolul al XIX-lea aduce o schimbare în dezbaterile privind sinuciderea, începându-se din ce în ce mai mult să se discute cauzele fenomenului, fie ele sociale, fie psihologice. Problema responsabilităţii individului devine secundară, omul fiind din ce în ce mai mult perceput ca manipulat de factori sociali sau psihologici, factori pe care el nu-i poate controla.

Problema libertăţii fiecărui individ asupra propriei vieţi este pusă şi repusă în discuţie sub efectul unor crize profunde. În evoluţia societăţii, dezbaterile privind sinuciderea trec de la propunerea scoaterii ei de sub incidenţa legii şi recunoaşterea unor morţi voluntare ca fiind sub semnul măreţiei şi al demnităţii (apanajul filosofilor) la insistenţa pedepsirii acestui act care, în viziunea oamenilor legii, minau conştiinţa colectivă.

În final, s-a obţinut scoaterea de sub incidenţa legii a sinuciderii, dar a rămas mentalitatea colectivă cu tăcerea ei reprobatoare.

BIBLIOGRAPHY

Amery, Jean, *Despre sinucidere: Discurs asupra morţii liber alese*, traducere de Corina Bernic, Editura ART, București, 2012

Appignanesi, R., Zarate, O. (trad. Irina Margareta Nistor). *Câte ceva despre Freud* (titlul original Introducing Freud). Editura Curtea Veche, 2000

Butoi, Tudorel, *Sinuciderea un paradox*, Editura Științelor Medicale, București, 2001

Bușulenga Dumitrescu, Zoe, *Sofocle și condiția umană*, Editura Albatros, București, 1974

Cedric, Mims, *Enciclopedia morţii*, traducere de Paul Octav Ciucă, Editura Orizonturi, București, 2006

Cosman, Doina, *Compendiu de suicidologie*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008

Durkheim, Emile, *Despre sinucidere*, Colecția eseuri de ieri și de azi, Institutul European, Iași, 2007

Defoe, D. (trad. Antoaneta Ralian), *Jurnal din anul ciumei*, Editura Univers, București, 1992

Filliucius, *Moralium quaestionum tomus II*, Lyon, 1626, tract. XXIX, cap. IV

Grise, Yolande, *Le suicide dans la Rome antique*, Paris

Madame de Staël *Réflexions sur le suicide*. În "Oeuvres completes", Ed. Firmin-Didot, Paris, 1961, vol.III

[31] Gabriela Mihalache, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, Colecția Universitas, Seria Hermeneutică Literară, Editura EIKON, București, 2017, p.32

Mihalache, Gabriela, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, Colecția Universitas, Seria Hermeneutică Literară, Editura EIKON, București, 2017

Minois, George, *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002

Platon, *Legile*, Editura IRI, București, 1995

Seneca, *Scrisoarea LVIII către Lucius* (trad. rom. de Gh. Guțu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1967

Valeriu Rusu, *Dicționar medical*, Editura Medicală, București, 2007

OVIDIU DRIMBA - INTELLECTUAL AND AFFECTIVE CONSTANTS OF THE APPROACH OF LUCIAN BLAGA

Maria-Laura Milian (Duluș)
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Ovidiu Drimba is one of the personalities who had the happiness to live, for many years, around Lucian Blaga and to work effectively with him at the Department of Philosophy of Culture. At the proposal of the Professor, Ovidiu Drimba will be appointed by the Ministry, assistant to his department. It is also among the very few who have dared to develop during the life of the poet a comprehensive study of his philosophical thinking, in the perspective of evoking the life and personality of Lucian Blaga.

Keywords: professor, assistant, philosophy, culture, collaboration

„Încercând o evocare a unui atât de mare Om, care te-a admis în intimitatea lui, a apărut iniţial tentaţia de a o face liber, spontan, improvizând, abandonându-te fluxului amintirii lor. Ceea ce ar fi comportat însă riscul ca, exprimându-te insuficient de limpede, sa laşi deschis drumul unor eventuale interpretări eronate. Şi, mai ales, riscul de a permite impulsului sentimental, afectiv, emoţional al momentului, să primeze asupra încercării unei schiţe de portret cât mai obiective, mai reale, mai vii.”[1]

Ovidiu Drimba este una dintre personalităţile care au avut fericirea să trăiască, mai mulţi ani, în preajma lui Lucian Blaga şi să lucreze efectiv alături de acesta la Catedra de Filosofie a Culturii, după cum e şi printre foarte puţinii care s-au încumetat să elaboreze în timpul vieţii poetului un studiu de amploare asupra gândirii sale filosofice, în perspectiva evocării vieţii şi a personalităţii lui Lucian Blaga.

În legătură cu relaţia pe care a avut-o cu Lucian Blaga, omul şi profesorul, Ovidiu Drimba ne-a mărturisit: „Blaga m-a iubit şi imediat m-a luat ca asistent, cu toate că eu nu făcusem filozofia. Cum să iei asistent pe cineva, asistent la o catedră de filozofie, când eu nu făcusem filozofie? Însă şi cartea lui, vedea că o cunoşteam şi mai făcusem eu şi altele, aşa încât el m-a ales şi apoi, când m-am căsătorit, a ţinut să fie naşul de căsătorie. Ne-a adresat şi un sonet (***Sonet liber – pentru Adrienne şi Ovid în ziua cununiei lor***)”[2].

Ovidiu Drimba a mai acordat interviuri despre Blaga, indispensabil fiind cel publicat de Ion Oprişan. Cartea lui, ***Lucian Blaga printre contemporani,*** este fundamentală, aici sunt cele mai importante interviuri despre Blaga. Şi în cartea lui Zenovie Cârlugea, ***Lucian Blaga – între amintire şi actualitate***, apare un interviu despre Blaga, luat lui Ovidiu Drimba.

Pentru studenţi, Lucian Blaga era de mult un mit. „Se născuse sub o zodie fericită: Premiul Academiei de la primul volum de versuri, consilier de presă timp de 14 ani al ambasadelor noastre din Viena şi Berna, la vârsta de 40 de ani membru al Academiei Române, ministru plenipotenţiar în Portugalia, o catedră universitară creată special pentru el... Distincţii pe măsura unei asemenea personalitaţi!”[3]

Întâlnirea cu Lucian Blaga e mereu evocată cu mare emoţie: „Începusem să colaborez la cotidianul «Tribuna» (la pagina culturală), care apărea la Cluj sub direcţia lui Ion Agârbiceanu. În primăvara lui 1939 (sau în iunie) primesc de la redacţie o înştiinţare că Blaga

[1] Ovidiu Drimba, ***Lucian Blaga, omul***, în „Familia”, seria a V-a, mai 1991, anul 27 (127), nr. 5 (309), p. 10
[2] Maria-Laura Duluș, ***Când aveam o nelămurire, mă lămurea Lucian Blaga, prin scris…*** (interviu Ovidiu Drimba) în ***Document şi literatură***, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, 2013, p. 150
[3] Ion Oprişan, ***Lucian Blaga printre contemporani***, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. 279

vrea să mă cunoască. Îl interesau tinerii scriitori, studenţi. Un student în anul I, invitat acasă de Lucian Blaga! Vă închipuiţi cu ce emoţie m-am prezentat! Îmbrăcat într-un costum foarte închis (poate chiar negru, nu-mi amintesc): era doar momentul cel mai solemn din viaţa mea! Am sunat. A ieşit femeia de serviciu. I-am dat cartea de vizită (un student ardelean fără carte de vizită... nu se putea) să mă anunţe domnului profesor. A apărut Blaga, cu cartea mea de vizită în mână; mi-a întins-o, spunând: «Păstreaz-o, Ovidius, poate mai ai nevoie de ea. La mine poţi să vii fără etichetă!». Vă puteţi închipui cât de prost m-am simţit în primul moment (chiar ofensat!). Am înţeles însă numaidecât că era doar un gest de familiaritate, - pe care, apoi, mi-a arătat-o totdeauna. Era, de altminteri, felul său obişnuit de a se comporta cu studenţii (nu mulţi, fireşte) pe care îi aprecia."[4] Apoi, în anii ce au urmat, mai era invitat, din când în când. Subiecte obişnuite de conversaţie: din literatura universală, scriitori care îl preocupau pe Ovidiu Drimba în acel moment. Specialitatea principală a studentului Ovidiu Drimba era limba şi literatura franceză, secundară – italiana şi îl interesa felul în care Blaga vedea literatura franceză – pentru care, adevărul este că nu manifesta o aderenţă structurală, ca pentru poezia germană. Acestea au fost primele relaţii cu Lucian Blaga.

La propunerea Profesorului, Ovidiu Drimba va fi numit de Minister, asistent la catedra sa de Filosofia Culturii, funcţie în care a rămas până la desfiinţarea catedrei. De la început, Blaga voia neapărat să ţină şi seminariile cu studenţii (la care, bineînţeles că participa şi Ovidiu Drimba), convins fiind că, mai mult chiar decât un curs, seminarul e cel care are rolul cel mai important în stimularea, îndrumarea şi formarea intelectuală, culturală, ştiinţifică, profesională a studentului. Astfel, asistentului Ovidiu Drimba îi vor reveni ca atribuţii treburile administrative, custodia bibliotecii catedrei, consultaţiile cu studenţii, căutarea unor cărţi sau reviste de care Blaga avea nevoie ş.a. În paralel cu pregătirea tezei de doctorat, trebuia să studieze metodic, organizat, intens - pentru a-i ajuta pe studenţi să se informeze cât mai amplu în acest domeniu – istoria universală a culturii şi civilizaţiei, creaţia culturală de-a lungul istoriei.[5] Cercetarea aceasta va fi continuată de Ovidiu Drimba şi concretizată, mai târziu, în impresionanta lucrare ***Istoria culturii şi civilizaţiei***.

În interviul acordat lui Zenovie Cârlugea, Ovidiu Drimba oferă date importante pentru conturarea profilului profesorului Blaga.[6] Astfel, a optat pentru o carieră universitară în 1938, când avea 43 de ani; dar opţiunea şi-o exprimase încă din 1920, când împlinise abia 25 de ani. Încă de atunci îşi dorea o carieră universitară. O dorea, o visa, o spera, susţinut fiind în această speranţă şi de Sextil Puşcariu, primul rector – după Marea Unire – al Universităţii clujene. Şi-a dorit o catedră, a sperat s-o aibă, a şi insistat – dar fără rezultat. Trei ani mai târziu, în decembrie 1923, se decide să se înscrie la concursul-examen de docenţă, pentru ocuparea catedrei de Estetică. Avea 28 de ani. Dar, din nou eşec. Nu a fost acceptat din cauza adversităţii a trei din cei patru membri ai comisiei. Gândul carierei universitare şi speranţa nu l-au părăsit total. Între timp, în 1926 Blaga este numit în diplomaţie (la propunerea primului-ministru, Octavian Goga). Dar nici acum nu renunţă la visul unei cariere universitare. Iar când Virgil Bărbat (titularul catedrei de Estetică, la care Blaga sperase) trece la cele veşnice, în 1931, şi când catedra de Estetică i se dă în suplinire profesorului de Engleză al Facultăţii, Petre Grimm, Blaga se decide – în 1936 – să se prezinte la concursul pentru ocuparea acestei catedre.(Până atunci, orgoliul său considera „nedemn" pentru el să se prezinte ca un „candidat", când el aştepta să fie „chemat" la această catedră: procedura se aplica, în unele cazuri. În diplomaţie, de asemenea refuză să accepte să fie transferat de la Legaţia noastră din Viena la cea din Rio de Janeiro. Distanţa geografică, prea mare, l-ar fi îndepărtat prea mult de posibilităţile realizării visului didactic.

[4] Idem, p. 280
[5] cf. Zenovie Cârlugea, ***Amintirea lui Lucian Blaga. Interviu cu scriitorul Ovidiu Drimba***, în „Portal - Măiastra", nr. 3, 2005, p. 3
[6] Idem, pp. 3-4

În 1937, Facultatea de Litere şi Filozofie publică concursul. La concurs se prezintă un singur contra-candidat: Liviu Rusu. Lupta era însă inegală: Lucian Blaga era prea cunoscut, avea prea multe lucrări publicate – şi mai era şi membru al Academiei Române. Însă, nu avea doctoratul în Estetică. Litigiul însă se rezolvă prin victoria lui Liviu Rusu, - în timp ce Lucian Blaga este numit „prin chemare" (prin Decret Regal emis la 9.IV.1938) ca titular al unei catedre nou înfiinţate, special pentru el: Filosofia Culturii. După lecţia inaugurală, din 17 noiembrie, s-a întors pentru câteva luni la postul său din Lisabona. La 1 aprilie 1939 era la Cluj. În cele din urmă, visul i se împlinise. Într-una din piesele sale, un personaj vorbeşte – parcă în numele autorului: „Cât n-aş da să pot contribui la creşterea generaţiilor de mâine, ca o simplă pârghie în jocul mare al energiilor anonime!"[7]. Prin urmare, Blaga a abandonat diplomaţia fară regrete şi fară nostalgii, dedicându-se de-acum încolo profesoratului.

A preferat astfel profesoratul profesiunii de diplomat. Cariera diplomatică „i-a priit" enorm[8], îndeosebi pentru că i-a dat posibilitatea de a-şi procura cărţile care îl interesau, eventual de a consulta biblioteci mari, de a lua contact direct cu civilizaţia şi cultura unor importante ţări occidentale şi central-europene. Pentru creaţia sa, beneficiul a fost, fară îndoială, considerabil.

În afară de doamna Cornelia şi de Dorli, alţi membri ai familiei Blaga pe care Ovidiu Drimba i-a cunoscut au fost puţini[9]: pe venerabila doamnă Veturia Goga (soţia poetului şi verişoara lui Blaga); pe nepoţii Profesorului, Georgiana Gheorghe, pe Basil Gruia – autorul atâtor lucrări despre Blaga de interes documentar. Dintre prietenii mai apropiaţi: coregrafa Vera Proca şi soţul său, compozitorul Tudor Ciortea; soţii prof. Avramescu şi „Marichen", medic; apoi pe profesorii Bazil Munteanu (Paris), Ion Breazu şi Ion Chinezu (Cluj). În fine, „muzele" Poetului: Domniţa Gherghinescu-Vania, Eugenia Mureşanu dar şi pe Elena Daniello, „muza" care i-a inspirat creaţia poetică a ultimilor săi zece ani de viaţă. Lucian Blaga a scris prima sa poezie de dragoste abia la vârsta de 46 de ani, publicată în 1943, în volumul ***Nebănuitele trepte***.

În 1943, apare sub conducerea profesorului – filozof, revista „Saeculum". Printre cei care au semnat în „Saeculum", se numără: Ion Oană, Victor Iancu, Ovidiu Drimba, Ion Negoiţescu, Radu Stanca, Ştefan Aug. Doinaş, Deliu Petroiu, toţi remarcabili prin cultură, profunzimea gândirii şi eleganţa, plasticitatea stilului deplin format. Blaga nu i-a constrâns să se alinieze strict la profilul revistei, lăsându-le liberă posibilitatea de a-şi consolida statutul de tineri intelectuali cu preocupări literare, fapt dovedit de alte câteva articole substanţiale[10]. Ovidiu Drimba va publica în această revistă trei articole: ***Marginalii engleze***, ***Hölderlin şi esenţa poeziei***, respectiv ***Un precursor al lui Bergson***.

Studiile care au prezentat aproape exact spiritul şi personalitatea marelui nostru scriitor, mărturiseşte Ovidiu Drimba, sunt multe[11]. El însuşi „s-a fotografiat" în ***Hronicul şi cântecul vârstelor*** şi în ***Luntrea lui Caron***. Primul exeget a lui Blaga – care i-a rămas şi un foarte bun prieten – a fost Vasile Băncilă (în cartea ***Lucian Blaga, energie românească***, 1938), dar şi Dorli (***Tatăl meu, Lucian Blaga***), Bazil Gruia, cu importante contribuţii bibliografice şi biografice; apoi celălalt nepot, Corneliu Blaga, diplomat (şi fost şef de cabinet al lui Blaga, când acesta era subsecretar de stat în centrala Ministerului de Externe: ***Lucian Blaga, necunoscut***, Alba Iulia, 1995). Dintre devotaţii organizatori ai „Festivalului Internaţional Lucian Blaga", din Sebeş-Lancrăm-Alba Iulia, trebuie menţionat poetul Ion Mărgineanu, autor şi a multor frumoase pagini închinate lui Blaga, precum şi regretatul profesor dr. Mircea Cenuşă, pentru interesantele sale contribuţii bio-bibliografice. Pe linie

[7] Replica îi aparţine personajului Petre Filip din piesa ***Daria***
[8] cf. Zenovie Cârlugea, art. cit., p. 5
[9] Idem, p. 4
[10] cf. Elvira Sorohan, ***Blaga şi cerchiştii***, în "România literară", nr. 33, 22-28 august 2001, p. 10
[11] Zenovie Cârlugea, art. cit., p. 5

strict ştiinţifică, rolul principal, consideră Ovidiu Drimba, îl deţine criticul literar de autoritate şi excelentul editor al operei lui Blaga, profesorul George Gană. Cu acelaşi grad de autoritate ştiinţifică trebuie citat eruditul bibliograf al lui Blaga – profesorul D. Vatamaniuc. Cu emoţionantă atenţie, citate se impun cele 27 de volume-albume mari, depuse la Biblioteca Universitară din Cluj, în care doamna Cornelia a adunat zeci de mii de aprecieri (decupate din reviste, publicaţii diverse etc.) dedicate, de-a lungul întregii vieţi, personalităţii şi operei soţului ei. De asemenea, cartea lui Ion Bălu, ***Viaţa lui Lucian Blaga***, în 4 volume, este cunoscută şi apreciată. Dar cea mai amplă, cea mai diversă, mai vie, mai colorată şi mai sugestivă, este cartea de „dialoguri adnotate" în interviuri cu 24 de personalităţi care l-au cunoscut: ***Lucian Blaga printre contemporani***, de I. Oprişan (Editurile Saeculum I.O.-Vestala, 1987; ed. II. augmentată şi necenzurată – 1995, 606 pagini).

Ovidiu Drimba consideră contribuţia sa de devotat discipol şi fervent admirator, puţină şi simplă[12]. În principal, prin ***Filosofia lui Blaga*** (1944), singura exegeză purtând girul de autenticitate şi de exactitate al marelui filosof. Apoi, prin interviul (de 30 pagini) din cartea menţionată a lui I. Oprişan. La care s-ar mai adăuga cele zece texte (studii, articole, comunicări), republicate în ***Literatură, cultură, civilizaţie*** (2004): ***Arhitectonica poeziei lui Blaga***, ***A fost Lucian Blaga un gândirist?***, ***Lucian Blaga - „între" filosofie şi poezie***, ***Lucian Blaga – omul***, ***Lucian Blaga văzut de C. Noica***, ***Lucian Blaga – profesorul***, ***Lucian Blaga: „Filosofia e artă"***, ***Lucian Blaga, student la Oradea***, ***Clasicitatea în poezia lui Blaga***, ***Lucian Blaga: un sonet inedit***.

Articolul ***Despre arhitectonica poeziei lui Blaga*** a fost publicat în "Revista Fundațiilor Regale", în 1941. Ovidiu Drimba afirmă aici că „Blaga este un poet major: major în tematică, în viziune și în modalitatea de exprimare."[13] Observă, de asemenea, tendința de eliberare de sub forme fixe a poeziei, care reprezintă voința de exprimare imediată a primului elan poetic, astfel încât metrul lui Lucian Blaga va fi mai neregulat în primele volume, ce reprezintă „epoca elanului și a agitației, - spre deosebire deosebire de ultimele, dintr-o epocă a unei înțelepciuni mature"[14]. Evoluția arhitectonicii este urmărită cronologic, urmărind caracterul întregii poezii a lui Lucian Blaga – căutarea: furtunoasă, efervescentă în ***Poemele luminii***, ceva mai calmă în ***Pașii profetului***, iar în ***Marea trecere***, o agitație de neliniște ce va ajunge chiar la un fel de pesimism. Prin ***Lauda somnului***, poetul a revenit la înțelepciune, care în ***La cumpăna apelor*** se va desăvârși prin adâncirea în folclor, pentru ca ***La curțile dorului*** să însemne revenirea la contemplativul trăirii în fondurile mitice ale poporului. La Blaga, „suflul poetic"[15] și arhitectonica versurilor se condiționează reciproc, aflându-se într-un raport continuu de interdependență, de intercondiționare. Elementele arhitectonicii ar fi, în opinia lui Ovidiu Drimba: lungimea sau scurtimea versului, alăturarea acestora, repetarea unui cuvânt sau a unui vers, care poate deveni lait-motiv, precum și separarea sau distanțarea unui cuvânt sau a unui vers, aspectul arhitectural al strofei, dar și soliditatea internă a versurilor. Poezia lui Blaga este considerată poezia marii tăceri, realizată prin cel mai complex procedeu de arhitectonică.

Ovidiu Drimba a publicat și articole care vin să ducă explicații, lămuriri în privința scrierilor lui Lucian Blaga: ***Observațiile domnului Motru***, respectiv ***Este Lucian Blaga un gândirist?*** Astfel, ***Observațiile domnului Motru*** reprezintă un răspuns la articolul publicat de Constantin Rădulescu-Motru, în revista „Convorbiri literare" din noiembrie – decembrie 1941. Ovidiu Drimba subliniază „în felul în care e rezumat, expus sistemul lui Blaga, o

[12] Idem, ibidem
[13] Ovidiu Drimba, ***Arhitectonica poeziei lui Lucian Blaga*** în „Revista Fundaţiilor Regale", VIII, nr. 12, din dec. 1941, p.659
[14] Idem, ibidem
[15] Idem, p. 660

evidentă intenţie ostentativă de a produce confuzii”.[16] Sunt prezentate, punctual, şapte citate din articolul lui Rădulescu-Motru, la care Ovidiu Drimba aduce contraargumente. Spre exemplu, la afirmația că Lucian Blaga vede in datul experienţei numai ocazia prin care se dezvâluie misterul[17], Ovidiu Drimba subliniază că oricine a citit o carte de filosofie a lui Blaga, ştie că la acesta misterul nu se dezvăluie niciodată, referindu-se aici la „cunoaşterea luciferică”.

Prin articolul ***Este Lucian Blaga un gândirist?***, Ovidiu Drimba oferă un răspuns categoric: „Lucian Blaga nu este nici tradiționalist, nici gândirist”[18], cosiderând poziția lui Lucian Blaga sensibil diferită față de cele trei puncte ideologice esențiale ale gândirismului - enunțate de Gheorghe Vrabie: tradiționalismul autohton, mitul etnic și cel folcloric, respectiv ortodoxismul[19].

Filosofia lui Blaga apare într-o perioadă în care Blaga era criticat de Rădulescu-Motru, Dumitru Stăniloaie, Dan Botta etc. „Totuşi Blaga avea foarte mulţi adepţi, evident, dar avea şi foarte mulţi adversari, care îi întorceau sistemul. Şi în timpul acesta, în convalescenţă, ce să fac? Era nevoie de o introducere în filosofia lui Blaga. Prin urmare, o expunere a sistemului lui. În şase-şapte luni, am făcut cartea aceasta. Când aveam o nelămurire, mă lămurea Blaga, prin scris. Prin urmare, textul, după ce a fost redactat, i l-am dat şi lui să-l vadă, având astfel girul autenticităţii.”[20]

Lucian Blaga este interesat de filozofie din tinerețe, aspect sesizat de Ovidiu Drimba într-o scrisoare trimisă viitoarei soții, Cornelia: „Dacă filosofia de până acum n-ar fi «artă» – atunci eu aș fi acela care aș crea o filosofie înrudită cu arta. Dar filosofia e artă și asta va fi și filosofia mea”[21]. Constantin Noica este unul dintre cei care îi va admira lui Blaga atât filozofia, cât şi poezia şi teatrul. În privința filozofiei, Noica afirma: „Sistemul lui Blaga este una dintre cele mai cutezătoare viziuni filosofice ale lumii contemporane”[22].

Având în vedere faptul că Ovidiu Drimba i-a fost asistent lui Lucian Blaga, acesta confirmă că pe poet îl caracteriza şi sociabilitatea. Simţea nevoia să comunice, mai întâi – într-un cerc cât mai intim: cu un auditor chiar şi numai de două persoane. „Aveţi cafea bună? Vin după-amiază la voi să vă citesc ultimele poezii pe care le-am scris”, îi spunea Blaga[23]. Şi era o sărbătoare pentru suflet să-l asculţi citindu-şi versurile. Ca acea adevărată sărbătoare – pentru toată viaţa de neuitat, mărturiseşte Ovidiu Drimba – când amândoi, el şi soţia sa, i-au cerut să repete, de două ori, lectura capodoperei – piesă care îşi are tot dreptul să figureze într-o antologie a poeziei universale – intitulată ***Ulise***. Legat de acestă piesă, Dorli i-a mărturisit: „Şi tăticului îi plăcea cel mai mult”[24].

Iubea mult şi tineretul: parcă îi întreţinea, mereu proaspătă, propria-i tinereţe spirituală. Îşi iubea studenţii – şi nu lăsa asistentului său sarcina seminariilor. Prefera să le ţină el, motivând că, în discuţiile dintre studenţi sau ale sale cu studenţii, găsea uneori ocazia de a-şi pune sieşi întrebări; sau, nevoia de a-şi formula mai argumentat şi mai limpede propriile-i idei. Nu căuta deloc să păstreze o distanţă faţă de studenţi. Dimpotrivă, dorea să şi-i apropie.

Depre profesorul Lucia Blaga, Ovidiu Drimba spunea că acesta nu făcea nicio concesie de efect căutat; că ceea ce citea, cursul adică, „era îndelung gândit şi perfect formulat, până la ultimile nuanţe ale expresiei”[25]. Prin urmare, Ovidiu Drimba se întreabă:

---

[16] Ovidiu Drimba, ***Observaţiile domnului Motru***, an LI, nr. 21, din 23.V.1942, p. 1
[17] Constantin Rădulescu-Motru apud Ovidiu Drimba, ***Observaţiile domnului Motru***, p. 1
[18] Ovidiu Drimba, ***Este Lucian Blaga un gândirist?***, în „Universul literar”, an LI, nr. 20, din 16.V.1942, p. 1
[19] Gheorghe Vrabie apud Ovidiu Drimba, ***Este Lucian Blaga un gândirist?***, p. 1
[20] Maria-Laura Duluș, art. cit., p. 152
[21] Ovidiu Drimba, ***Literatură, cultură, civilizaţie***, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2004, p. 41
[22] Constantin Noica apud Ovidiu Drimba, ***Scrieri din trecut***, Editura Cogito, 1997, p. 33
[23] cf. Ovidiu Drimba, ***Lucian Blaga,* omul**, p. 10
[24] Idem, ibidem
[25] Ovidiu Drimba, ***Literatură, cultură, civilizaţie***, p. 35

„Dar, este oare permis să identificăm talentul oratoric cu aptitudinile autentic profesorale? E admisibil să facem o astfel de confuzie, să acceptăm o asemenea prejudecată? Şi, pe baza acestei nepermise confuzii, se poate să îi negăm, pur şi simplu, lui Blaga, «vocaţia didactică»? Ba chiar să afirmăm - inepţie incredibilă! - că «nu-l interesau cursurile», propriile lui cursuri?"[26] Un alt lucru asupra căruia profesorul ţinea neapărat să atragă atenţia studenţilor săi era imposibilitatea de a se da o explicaţie deplină şi categorică fenomenului creaţiei, actului creator, procesul generator al unei opere de cultură – filosofice, literare, artistice sau ştiinţifice.

Problemei educaţiei în universitatea clujeană i s-a acordat o mare atenţie, iar în cadrul ei, organizării şi îndrumării vieţii studenţeşti. La şedinţa Senatului universitar din 13 noiembrie 1940 au participat şi 11 delegaţi ai facultăţilor, între care şi profesorul Lucian Blaga. Acesta a rostit puţine cuvinte, dar profunde, declarând că „trebuie creăm un alt cult al valorilor şi al creaţiei spirituale care poate prinde cel puţin cât ideea naţională. De altfel, acesta este şi rostul Universităţii: să atragem pe studenţi prin opera noastră a fiecăruia să le câştigăm încrederea, să-i stimulăm, să formăm nuclee cu cei buni şi prin aceasta am rezolvat o bună parte a problemelor educaţiei"[27].

Cercul literar studențesc„Octavian Goga" a luat astfel ființă în urma unor propuneri venite din partea studenţilor. Constituirea propriu-zisă s-a făcut în două şedinţe extraordinare ţinute în cursul lunii ianuarie 1941 şi la care au luat parte rectorul Haţieganu şi profesorul Lucian Blaga – preşedintele grupării, inaugurarea festivă a activităţii cercului având loc în ziua de 12 februarie 1941. Gruparea literară a scos şi o revistă, „Curţile dorului", apreciată şi de publicistica literară bucureşteană, deşi au apărut numai două numere, precum şi de critica literară ulterioară. În primul număr apare, ca articol – program poezia ***La curţile dorului***, publicată fară semnătură, însă în pagina a doua, Lucian Blaga, semna câteva rânduri emoţionante de început, în acele vremuri tulburi, de tristă memorie ale refugiului. Revista era plasată astfel, în mod explicit, sub patronajul intelectual – spiritual al lui Lucian Blaga. Revista îl avea ca redacor responsabil pe Radu Stanca, fiind îngrijită şi de Ovidiu Drimba, Ion Negoiţescu, Ion Maloş – Râpeanu şi Eugen Todoran. „Dacă adăugăm şi semnăturile de autor ale lui Cornel Regman, Romeo Dăscălescu şi Ion Oană, îi avem aproape pe toţi semnatarii ***Manifestului*** din 1943."[28] La al doilea număr al reviste, Blaga va contribui cu articolul ***Experienţă şi superstiţie***, un capitol al volumului ***Despre gândirea magică***.

Ovidiu Drimba va relata un fapt de natură să sublinieze, încă o dată, desăvârşita nobleţe a unui mare caracter; aşa cum acesta s-a manifestat într-o grea epocă din trecut, când în lumea intelectualilor abundau cazurile de compromisuri şi de oportunism[29]. Era în primăvara anului 1948. Se ştia: catedra de Filosofia Culturii urma să fie desfiinţată. În felul acesta, se găsise şi soluţia „elegantă" de a-l scoate pe Lucian Blaga din prestigiosul (şi influentul, asupra tinerilor îndeosebi) circuit universitar. „Într-o zi, Profesorul îmi bate la uşă. Era crispat, nervos. «A venit P.A. la mine să-mi spună că el ar putea să salveze catedra. Dar, pentru asta, ar trebui să aibă o poziţie formal legală: să facă parte el însuşi din catedră. Deci, să te scot pe tine din postul de asistent şi să-l numesc pe el în locul tău. I-am răspuns că aşa ceva eu nu pot să fac, nu pot să-mi calc cuvântul»"[30]. Aceste întâmplări sunt prezentate mai amănunţit în interviul acordat lui Constantin Mustaţă, din prima partea a cărţii ***Ovidiu Drimba, savantul care a dăruit României cultura lumii***, publicată în 2016. Lucian Blaga nu

[26] Idem, p. 36
[27] Stelian Neagoe, ***Viaţa universitară clujeană interbelică (Triumful raţiunii împotriva violenţei)***, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 314
[28] Petru Poantă, ***Cercul literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar***, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997, p. 24
[29] Ovidiu Drimba, ***Lucian Blaga, omul***, p. 10
[30] Idem, ibidem

era omul oportunismului şi al compromisurilor cu propria sa conştiinţă. Drept urmare, catedra a fost desfiinţată. Mai rămânea o ultimă încercare: schimbarea titulaturii catedrei – în cea de „Istoria Culturii şi Civilizaţiei", însă propunerea nu a fost acceptată. Probabil tot cu o astfel de atitudine a fost abordată şi propunerea lui Lucian Blaga pentru Premiul Nobel.[31]

În articolul ***Lucian Blaga și premiul Nobel***, Ovidiu Drimba precizează că propunerea trebuia să vină, în mod oficial, din partea statului căruia îi aparţine candidatul respectiv, pentru a fi luată în considerare de Comitetul pentru acordarea Premiului. Însă regimul din perioada aceasta nu a fost de acord: „Premiul Nobel a iritat grozav şi nu a avut asentimentul oficialităţilor comuniste"[32]. Ovidiu Drimba consideră însă că nu Premiul Nobel (sau orice alt premiu) contează pentru viitorime, ci opera. Doar opera consacră, nu premiul. Drumul spre această consacrare internaţională a Poetului, prin intermediul traducerilor într-o limbă de circulaţie mondială i-a fost deschis şi prin cartea ***Complete Poetical Works of Lucian Blaga***, translated from Romanian by Brenda Walker with Stelian Apostolescu – The Center for Romanian Studies, UNESCO, Iaşi, Oxford, Portlans, 2001[33].

Prin toate articolele sau interviurile despre Lucian Blaga, asistentul acestuia, Ovidiu Drimba îşi exprimă profunda apreciere pentru cel care i-a fost profesor şi un apropiat al familiei. Cosideră că „această catedrală gotică numită Lucian Blaga, această superbă construcţie în care creatorul-om se confundă armonios cu creaţia sa, poate fi şi trebuie contemplată şi din apropiere: din intimitatea vieţii lui zilnice, din comportamentul obişnuit şi din activităţile diverse ale omului Lucian Blaga"[34].

BIBLIOGRAPHY

I. ***opera:***

1. Drimba, Ovidiu, ***Arhitectonica poeziei lui Lucian Blaga***, în „Revista Fundaţiilor Regale", anul VIII, I, Decembrie, nr. 12, 1941.
2. Drimba, Ovidiu, ***Este Lucian Blaga un gândirist?***, în „Universul literar", an LI, nr. 20, din 16.V.1942.
3. Drimba, Ovidiu, ***Literatură, cultură, civilizaţie***, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2004.
4. Drimba, Ovidiu, ***Lucian Blaga, omul***, în „Familia", seria a V-a, mai 1991, anul 27 (127), nr. 5 (309).
5. Drimba, Ovidiu, ***Lucian Blaga şi premiul*** **Nobel**, https://www.dacoromania-alba.ro/nr25/lucian_blaga.htm, accesat la 28.11.2019.
6. Drimba, Ovidiu, ***Observaţiile domnului Motru***, an LI, nr. 21, din 23.V.1942.
7. Drimba, Ovidiu, ***Lucian Blaga, omul***, în „Familia", seria a V-a, anul 27 (127), nr. 5 (309), mai 1991.
8. Drimba, Ovidiu, ***Scrieri din trecut***, Editura Cogito, 1997.

II. ***studii critice în volume***:

1. Duluş, Maria-Laura, ***Când aveam o nelămurire, mă lămurea Lucian Blaga, prin scris…*** (interviu Ovidiu Drimba) în ***Document şi literatură***, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, 2013.
2. Neagoe, Stelian, ***Viaţa universitară clujeană interbelică (Triumful raţiunii împotriva violenţei)***, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

[31]Ovidiu Drimba, ***Lucian Blaga şi premiul*** **Nobel**, https://www.dacoromania-alba.ro/nr25/lucian_blaga.htm, accesat la 28.11.2019

[32] Dorli Blaga apud Zenovie Cârlugea, art. cit., p. 5

[33] Idem, ibidem

[34] Ovidiu Drimba, ***Scrieri din trecut***, p. 26

3. Oprişan, Ion, ***Lucian Blaga printre contemporani***, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.

4. Poantă, Petru, ***Cercul literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar***, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997.

III. ***articole şi studii critice***:

1. Cârlugea, Zenovie, ***Amintirea lui Lucian Blaga. Interviu cu scriitorul Ovidiu Drimba***, în „Portal - Măiastra", nr. 3, 2005.

2. Sorohan, Elvira, ***Blaga şi cerchiştii***, în "România literară", nr. 33, 22-28 august 2001.

THE PHENOMENOLOGY OF A SOUL STATE IN THE NOVEL FRICA BY NICOLAE BREBAN

Cristina-Monica Neagoe
PhD Student, „Transilvania" University of Braşov

Abstract: The aim of the article is to decrypt the recently novel "Fear", signed by Nicolae Breban, having in view themes, characters, the narrative discourse. The ideative field reveals the collectivization, the antithesis authority-apprehension, the master-follower couple, the habit of writing, some delusive events, the repercussions of anxiety, the life as a labyrinth, the commitment of a crime, the sacrifice in a communism system. The fear's phenomenology points out, on the one hand, revolute characters, with obsessive psychologies, victims of their own obscure instinctualities, on the other hand, the terror spread in "the other", including not only human beings or institutions, but doctrines and history too. The author describes the existence by mixing the realistic creed with modern narrative techniques, like incidental mirrors, introspection, alternative narrative voices, essay, irony, grotesque. The novel impresses with ample auctorial comments and the lay stress on diagnose fear's pathology.

Keywords: prose of analysis, the phenomenology of the fear, themes, characters, narrative technique

Mult invocatul și așteptatul (7 ani de gestație) roman *Frica*[1] (2018) este ultima parte a ambițioasei trilogii a stalinism-comunismului, începută cu *Singura cale* (2011) și continuată cu *Jocul și fuga* (2015)[2]. Titlul cu cerneală roșie, suprapus fotografiei de pe copertă e, firește, pregnant. Aridul întins agricol, animat de unicul chip, și acela îngândurat, cu gura astupată de mână, cu frica însângerată pe fruntea înaltă, e imagine grăitoare a tematicii romanești.

Nicolae Breban se apleacă, aidoma nu doar trilogiei amintite, ci și altor opuri proprii, asupra unor subiecte deloc facile din anii sublimului infern, 1950-1960, petrecute în mediul citadin bucureștean. Acțiunea începe imediat după moartea lui Stalin, la sfârșitul lui martie 1953 și ține până la definitivarea colhozurilor. Masivitatea romanului e de înțeles pentru a susține repetiția grandiosului eșafodaj ideatic: colectivizarea, ambivalențele putere–teamă, maestru-ucenic, scrisul, farsa, izolarea, glazurate cu motive ca labirintul, crima, jertfa, intelectualul. Presiunea venită din Răsărit și fermitatea ideologică marchează gândirea[3] falsă, înfricoșată, înrolată, care face casă cu admirația și ardoarea, însemne ale fricii instigatorului și instigatului.

Poposind asupra titlului sintetic, redus la substantivul comun, articulat hotărât, *Frica,* prezent în firul epic cu sens propriu, cât și cu valoare figurată, este chiar iedera, omul-pirania ori instanța supremă venită să stea în coasta celor care își spun *eu*. Fațetele fricii, ce bântuie zilele, nopțile, interiorul și exteriorul personajelor, converg spre caractere șovăielnice, personalități oscilante, cu psihologii obsesive. Timorarea paralizează inițiativa eliberatoare. Romancierul abordează ambivalent fenomenologia fricii[4] – intrinsec și extrinsec. Spaima față de sine vine din reacția imprevizibilă la diverși stimuli, eroii devenind astfel victime ale propriilor instinctualități obscure. Componenta secundă, teroarea dispersată în genericul

[1] Nicolae Breban, *Frica*, Tracus Arte, București, 2018
[2] Bogdan Crețu, *2018 în proză. Trilogii încheiate, confirmări, surprize, debuturi*, în *Retrospectivă,* din revista *Observator cultural*, nr. 955, 24.01.2019
[3] Marian Victor Buciu, *Gândirea înțelegerii, înțelegerea gândirii, în „Frica" de Nicolae Breban*, în *Lecturi – Despre cărți*, din *Contemporanul*, nr. 06, 17 iunie 2019
[4] Idem, *Nicolae Breban – O fenomenologie ideatică și abisală a fricii umane și istorice,* în *Carnete critice*, din revista de cultură *Familia*, nr. 5, mai 2019, Oradea, pag. 57-62

celălalt, însumează oameni, instituții, obiecte, evenimente, istorie, idei. Din acest unghi, *Frica* descrie tenebrele noii puteri socio-politice instalate – totalitarismul. Brațul de fier comunist e simbol al dibăciei inoculării sentimentului de teamă, provocare vizavi de care protagoniștii nu se pot onora. Copleșiți de inopinatul regim, ratează mereu ușa de eliberare din spațiul malefic, sunt slabi în a izbuti să înlăture povara alterității ființei și pierderii independenței. Scriitorul își propune tocmai elucidarea proceselor subconștiente, care permit comprehensiunea stării de incertitudine a personajelor, situându-se astfel în descendența prozatorilor de analiză (H. Papadat-Bengescu, A. Holban).

Inovația de perspectivă, față de prozatorii interesați de obsedantul deceniu (Dinu Săraru, Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura), provine din construcția personajelor[5]. Băimăreanul nu le creionează pe toate în culori calde și reci, ci recurge la pigment multicolor, anume la sondarea psihologiei lor abisale. Sforțarea creatorului implică înlăturarea carapacei, mai mult sau mai puțin înșelătoare, pentru a scoate la iveală miezul, intim resort existențial. Autorul, metamorfozat în explorator al subteranelor ființei, asemenea lui Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni*, își abandonează protagonistul într-o lume a dubașelor alternative, transformându-l într-un om problematic. Labirintul e provizoriu, din el se poate ieși folosind dibăcia, dar cum inteligența identifică mai multe soluții, mintea nu mai știe pe care să o aleagă, care e potrivită, așa că individul se resemnează tot într-un soi de captivitate, de lagăr. Ce vrea Breban să arate e că spațiul cvasi etanș nu trebuie să descurajeze acțiunea, corectura, conlucrarea, că nu strangulează speranța, însă deschide ochii asupra jocului tragic în care se învârte soarta oamenilor, mai mult sau mai puțin de condamnat într-o lume ostilă, opresivă.

E de observat că grosimea romanului nu e direct proporțională cu cantitatea de substanță narativă și nici de marionete ghidate de păpușar. Accentul nu cade pe acțiunea propriu-zisă, ci se pune pe vorbărie și meditație, fiind un roman-eseu, pe filiera Alexandru Ivasiuc, Paul Georgescu[6]. Portretul personajelor e construit prin tehnica oglinzilor incidente (mișcătoare și mușcătoare), concluzia fiind aceea că subiectivismul se cere luat obiectiv. Clasificând personajele din punct de vedere al metamorfozării sau cantonării în șablonul inițial, ies la rampă două prezențe masculine și una feminină. Personaje rotunde sunt Horațiu Luca Bejan și Ion Nistor, iar fantoșa redusă la o singură trăsătură, dominantă de caracter, este Ligia Catrina Fărcașiu. HLB, becisnic redactor al *Gazetei cooperației*, în vârstă de 29 de ani, vorbitor de engleză, spaniolă și rusă, visează să devină scriitor, judecător în câmp literar. Ca publicist e atent la limbaj, tovarășa Ligia îl inițiază în limba de lemn a politicii, cu sens gol și epitete laudative din belșug. Știe că nu mai e un altul ca el, că are mai multe ego-uri, că firea cameleonică se impune perfect timpului infect în care e obligat să respire. Altfel, monument de umilință, timiditate, vanitate și tenacitate arivistă, împins de un *eu* nerecunoscut la crimă dublă. I. Nistor e legionar prins de sovietici, alfabetizat trei ani în noua doctrină. Între timp, soția, actualmente decedată, medic pediatru, se cuplează cu fiul unui producător de avioane, cu care fuge în Franța, apoi Australia[7]. O înghite pe urâta Semi[8] pentru că mama ei e frumoasă[9]. Temător de responsabilități și abateri de la tabieturi, se sperie de fecioria fetei, o amenință că nu-i va recunoaște copilul în cazul în care rămâne însărcinată. Tardiv, devine profetul ce anunță greșeala gândirii staliniste și a partidului de a alerta desproprietărirea, într-o

[5] Ioan Groșan, *Radiografia epică a deceniului șase*, în *Lecturi*, din revista *Viața Românească*, ediția 1-2/2019
[6] Eugen Simion, *Nicolae Breban 85*, în *Reflecții,* din revista *Atitudini*, Nr. 2 (143), februarie 2019, anul XVII, publicație editată de Primăria Municipiului Ploiești și Casa de Cultură Ion Luca Caragiale a Municipiului Ploiești
[7] Tema prohibiției călătoriei peste graniță. Capii legionari se ascund în Franța, Spania. Nistor, cu dispensă de la partid, se duce în America de Sud pentru un congres comunist.
[8] Corpul ca *libris*, răsfoit/privit. Disproporția produce plăcere, ca în estetica urâtului baudelairian, arghezian.
[9] *Îmi placi! Nu tu,(...), ci trupul tău! În el s-a ascuns rasa pe care mă-ta o poartă în văzul lumii.* (Nicole Breban, *op. cit*., pag. 55). Triunghiul atracției funcționează identic în *Francisca, În absența stăpânilor, Bunavestire, Jocul și fuga*. Bărbatul se aprinde după mamă, apoi se resemnează cu fiica.

Românie preponderent agrară. Încearcă să îndrepte eroarea cu prețul libertății. În procesul de descătușare ia calea șprițului, își lasă barbă, îi dispare pedantismul din vestimentație și gestică. Intelectualul camilpetrescian, prins între datoria de a sluji revoluția bolșevică[10] și dorința ascultării sângelui de Maramu', e împușcat de sistem pentru că ia apărarea românilor din talpa țării, confruntați cu implementarea reformei agrare. Eroina plată e cinica, intransigentă activistă de partid, ahtiată după putere, dar și după mostre de devoțiune erotică, L. C. Fărcașiu. La cei 30 de ani, urcă rapid treptele suveranității, călcând în picioare iubirea pentru soțul scriitor, cu metehne burgheze, vătămătoare liniei staliniste, trimis la recalificare, la munca de jos. Organizația face din spiritul ei un port drapel. Cam aceștia ar fi și principalii actanți ai narațiunii.

În galerie li se alătură Elena Paraschivescu-Domșa viitoare Manuela/Leonora Bejan, Florica Atanasie, Emilia/Eliza/Elvira[11] Polihroniade, Petre/Peter//Pedro Aron Fiorese[12], Nelu Hrisanti Iclozan, supranaratorul. Leni crede că și-a făcut datoria de femeie născând patriei două fete, nu se spetește cu treburile casei, dar e motorul ce-și propulsează soțul într-o carieră jurnalist-politică, împingându-l în brațele alteia și respingându-l ca partener de așternuturi, citește în rusă cărți de nutriție, suferă pentru că nu e în aparatul de conducere al institutului de sport la care e profesoară, visează să ajute revoluția. Însetata de cunoaștere Flori, alintată Gigi ori Semi (de la Semiramida), e menajera, concubina și emula[13] profesorului Nistor, pe care îl abandonează în favoarea carierei universitare, precum și complicea lui Luca. Soția diplomatului de ambasadă și fugarului legionar, Claudiu Polihroniade, Eliza, ajutată de studenta cu care locuiește, prin Nistor, să păstreze preocupările burgheze și vila cu parc, refuză să-și urmeze bărbatul în Paris și să cedeze avutul ei comuniștilor, moare în pușcărie. Petre, fiu de țăran, seamă cu Robert Taylor, are studii de arhitectură, agronomie, Conservator, contabilitate, se întreține cu gazda Polihroniade în italiană și spaniolă. Silueta puternică, manierată, cu șarm la mase a turnătorului bântuie mintea criminalului mai ceva decât cadavrul aruncat în groapa comună. Maliţios amic din copilărie și coleg de redacție cu Horațiu, absentul Iclozan e simpaticul rezoner ce se aude din gura altora[14]. Nu în ultimul rând, supranaratorul, tip de personaj reflector, lansează opinii, când de pe piedestalul dirijorului, când din scaunul personajelor, fără să țină partea vreunei tabere. Totuși, în viața reală, N. Breban e spirit temperamental, taxează aspru sau aplaudă progresul în politică, societate, economie, cultură[15].

Frica nu e doar mecanism al îndoctrinării politice. Într-un sat sărăcăcios din nordul Transilvaniei, preotul-învățător Vasile[16], părintele lui Nistor, are revelația că Dumnezeu a făcut lumea pentru pământenii obligați a-L lăuda și că fundamentul credinței este fobia de necunoscut[17]. Aceleași temeri religioase sunt descoperite mai târziu de Luca și lustruite de

---

[10] *Cum și în ce spirit să rezolvăm noi, adică să grăbim acest proces atât de important pentru întreg programul partidului, pentru a nu-i supăra și dezamăgi pe tovarășii sovietici?* (Ibidem, pag. 92)

[11] Flori i se adresează doamnei cu Vaida sau Grätchen.

[12] Pe parcursul operei numele personajelor sunt schimbate radical ori doar ușor modificate, rezonând similar, ca dovadă că esența nu ține de identitatea nominală, ci de cea spirituală, relevante fiind faptele.

[13] Politețea cu care se adresează tânăra iubitului, învârstă de 40 de ani - *matale, moșule, dumneata*, dar și cu *Titi*.

[14]Iclozan *încă din școală face, neobosit, diverse clasamente despre oameni. Vorbește de călăi și victime, de stăpâni și slugi, maeștri și ucenici, dar mai ales de tari și slabi, prin naștere, dar și prin destin. De cei care pierd, orice s-ar întâmpla și orice ar face, și de cei care câștigă mereu, uneori cu o neruşinare fără margini* (*Ibidem*, pag. 210). Inserarea pune pe tapet tematica maniacală din universul romanelor lui Nicolae Breban.

[15] A nu se înțelege că e semn de egalitate între supranarator și autor. Prima instanță narativă e doar un *alter ego* al creatorului, un *eu* livresc, tangențial cu cel real.

[16] Tatăl Breban este Vasile, tot preot al Bisericii Unite cu Roma, ardelenească, care a luptat secole la rând contra grofilor calviniști maghiari și pentru readucerea de la Roma a dovezilor originii noastre.

[17] Teoria scoate la iveală ego-ul divin, plin de vanitate. Nicolae Breban însuși se plimbă pe muchia de prăpastie a orgoliului, trăsătură pe care și-o recunoaşte în memorialistică și în proză, la adăpostul măștii narative. Analog,

Ion. Viitorul maestru preia valoarea creativă a neînțelegerii[18] de la ucenic, mai exact din învelitoarea *Florilor răului*, în prefața căreia Saint-Beuve felicită originalitatea liricii blestemate, în care tinerelul se opintește cu misterul neînțelegerii. Cel ce se bate cu pumnii în piept că nu-i e frică de bau-bau se preface elucidatorul nepriceputului, e un mimetic, un simulator, își joacă propria farsă. Nepătrunsul stănescian se luminează prin inventarea/descoperirea Zeului Neînțelegerii. Supunerea și teama vin din neputința comprehensiunii, din limitarea impusă de propria ființă, de propriul intelect. Frica de neatenție și eroare, fuga de obligațiile de serviciu, neobedienta față de directivele tovarășilor sunt instigări, trădări, învinuiri. Incipitul romanului dezbracă personajul de identitate, inițialele HLB trimit la numele de cod din dosarele securiștilor. Frica îl împinge pe Horațiu să țină un jurnal[19], să-și dezvăluie duplicitatea, natura de om mic, sperios, bolnăvicios. Precum infantul Herbert (*În absența stăpânilor*), maturul Luca are reminiscențe ale copilăriei zbuciumate, complexul întunericului și al apei. Ursitoarele îi prevestesc eșecul, unchiul îi implementează firea bolnăvicioasă, iar mătușa îi identifică exagerata sensibilitate feminină, alimentată cu lecturi și fantasme nocturne. Emoția negativă vizavi de mulțimi e transferată literei cu care își împănează articolele ovaționate de mase. Drama lui Bejan e de a alege între două persoane (Nistor și Fărcașiu), care susțin idei diametral opuse. Prins, fără voie, în tăvălugul culiselor roșii, fantomele fricii se instalează treptat în fotoliile sinelui[20]. Frica de conștiința încărcată, de prezentul care i *se ploconește*[21], de trecutul și viitorul îngemănate în *ciocanul istoriei*[22], îl năpădesc precum râia. Ecuația se complică, fiindcă soția, revoluția și stăpânul Stalin (mort) se reunesc: Leni (Lenin?) e ca Stalin sau ca Revoluția - dacă la început oamenilor le e frică de ea, apoi o acceptă de stăpână, ca astfel să-i scutească de a lua decizii. Așa și Leonora, conduce cu fermitate corabia familiei. Letargia lui se preschimbă în forța[23] necesară mutilării a doi semeni. În stare de șoc gândește la rece: un mort e mai puțin decât mai mulți nevinovați băgați în furci caudine. În sistemul unde Tovarășul are ultimul cuvânt, Themis e dărâmată, imparțialitatea apune. De Petre prinde frică abia după ce e mort, ca remușcare. Flori, parcurgând paginile compromițătoare, ascunde cadavrul grădinarului nu neapărat pentru a-l proteja pe Horațiu, un fost apropiat al iubitului, cât pentru aprecierea gazdei și, cu precădere, în defensivă proprie, din oroare și neîncredere în judecata Securității. Viitoarea licențiată suferă de molima suspiciunii, tentaculele fricii o înconjoară de fiecare dată când apar noi binevoitori în preajma partenerului. Lui Luca începe să-i fie teamă de fată pentru că nu are cu ce o șantaja; e ceva echivoc să îi fie întinsă o mână de ajutor fără a solicita un favor la schimb. Colaborarea cu tovarășa e semn al conformismului, o platoșă în fața temerii de a fi predat autorităților, a căror dreaptă judecată nu valorează nici cât o ceapă degerată. După evenimentul dezmierdării sânilor stăpânei Fărcașiu, Luca nu se arată nici mai slugarnic, nici mai recunoscător, înregistrează groaza de entuziasm. Dacă inițial Ion se alipește

---

dacă Dumnezeu creează oamenii pentru a-L slăvi, autorul plămădește universul romanesc și personajele aferente pentru a fi comentat. Chiar o impertinentă opinie poate face carieră, nu-i așa?!

[18] Marian Victor Buciu, *Elogiul neînțelegerii*, în *Lecturi – Despre cărți*, din *Contemporanul*, nr. 07, 17 iulie 2019

[19] Citim din confesiunea lui Bejan, de pe caietul de matematică: *sunt un șoricel care se strecoară prin toate găurile, colțurile și fisurile realității ca să poată tremura în voie acolo.* (…) *Și să-și savureze acolo frica, ha, (…) care îl apără dar îl și apasă…* (Nicolae Breban, *op. cit.*, pag. 70)

[20] *Vocile astea care-mi „păsăresc" aproape noapte de noapte pe una din numeroasele crenguțe ale alter-egoului meu chinuit* (*Ibidem*, pag. 490).

[21] *Ibidem*, pag. 483. Fărcașiu e garanția prezentului.

[22] *Ibidem*, pag. 188 Omulețul ajunge în poziții influente fără voie și împotriva propriilor convingeri, doar pentru că e obligat să-și facă datoria față de clan (Apostol Bologa). Pe confrați îi neglijează, deși fac parte din aceeași familie extinsă.

[23] Caracterul revolut al personajului nu e o noutate în câmp prozaic brebanian, alte exemple sunt E.B. (*În absența stăpânilor*), Miloaia (*Animale bolnave*), Traian Liviu Grobei, Lelia Crăiniceanu (*Bunavestire*), Virgil Mârzea, Gabriela (*Jiquidi*), Ștefan Cazimir (*Jocul și fuga*).

comunismului din frica de a nu fi capabil să-şi atingă propriul destin, în construcţie, nu gata servit de ideologie, ulterior aplombul revoluţionar are o doză de oroare, spaimă de a nu se ridica la nivelul aşteptărilor, al sarcinilor dictate, teamă de a nu pricepe corect învăţăturile leniniste, frică de ce va urma după instaurarea noului regim, total nepotrivit satului românesc. Pe de altă parte, versatul politician, eliberat din cătuşele dogmei staliniste, neam de militar, îşi oferă pieptul în mod public. Nu-i mai e frică de filajul băieţilor cu ochi albaştri ori de streang, ştie că nesocotind porunca, fiind contra tartoriţei activiste, îl pândeşte moartea. E închis fără proces, la fel ca mulţi alţii din grupul susţinătorilor ţărănimii, consideraţi calomniatori, provocatori. Intelectualii ajung să se îngrozească de şcoliţii peste noapte, cum e fratele Manuelei, care, după un curs de trei luni, pescuieşte funcţia de şef peste o regiune. Ţăranii stau ascunşi ca potârnichile, nici urmă de vreunul răsunător în tot romanul colectivizării[24]. La final, colosala frică *acoperă pe toţi de-a valma, stăpâni şi slugi, călăi şi victime, norocoşi şi etern ghinionişti, frica, marea zeiţă a vieţii…poate?!*[25]

Continuarea ciclului romanesc nu se opreşte la subiectul politic. În *Frica* scriitorul reia tema ludică a farsei din volume anterioare. Un joc pe cât de poznaş, pe atât de înfricoşător şi tragic. Marea pisica Ligia plimbă în gheare şoricelul Luca. Apelativele *mascotă, Pinocchio, căţeluş*[26] arată cheful de distracţie al studentei în relaţia cu ţuţerul iubitului ei. Mondenul Nistor, versat în arta cacealmalei, joacă ruletă (viaţa ca joc de ruletă), poker[27] (deproprietărirea ca joc de poker), biliard, rugby, e campion la natație, dă pe gât sticle cu vin şi horincă, păstrând inteligenţa şi coerenţa pledoariei. Flori se sprijină pe „bastonul" Ion ca să suporte carnavalul existenţial. În cârca lui Nistor, devotat partidului un deceniu, se aruncă public etichete ca agitator, diversionist, sluga capitalismului american. I se înscenează un articol reacţionar difuzat la Radio France şi Radio Londra. Gazetarul Bejan, nerecunoscând stilul profesorului, îşi dă seama că totul e mârşavă calomnie, motiv ca semnatarul să fie băgat la zdup. Calamburile admiraţie-adoraţie, poker-Pauker, frica de putere–puterea fricii curg în râuri de *ha, ha*! Poza, aparenţa, caracterul ipocrit ori fals dominator al unui personaj sunt ingrediente de bază în bucătăria brebaniană. Orgoliosul HLB, deşi se simte inferiorul şi admiratorul lui Ion, lansează viclenește, prin tovarăşa Fărcaşiu, ideea că îşi protejează colegul. Luca speculează nivelul scăzut de inteligenţă al securiştilor, livrându-le rapoarte mitomane despre Catrina, Ion, sine. Delirul duce până la a-şi imagina că Fiorese e călcat de maşină, că el îi aduce trupul în bucătărie, deci că nu el ar fi făptaşul. Făţărnicia merge până şi în oglinda sincerităţii caietelor, unde pozează continuu în propulsatul în ciuda voinţei şi ambiţiei proprii[28]. Masca e însemn al libertăţii, al eliberării de frica vizavi de cotiturile vieţii, de rigorile societăţii. Zeflemeaua ideologică e transparentă. Caruselul vieţii în comunism fie te saltă în portrete, fie te bagă la pârnaie. Intelectualii trebuie să uite de proprietate, cultură, biserică, tradiţie, pe când veneticii să găsească libertate în schingiuirea celor cu reminiscenţe burgheze, fiindcă ideologia marxist-leninistă permite marii şi vitregitei clase muncitoare

[24] Avocata Ileana Merceanu, personaj episodic e portavocea ţărănimii. Ea justifică şi totodată acuză atitudinea conaţionalilor, invocând absenteismul în termeni de apărare demnă, prin violenţă, a graniţelor şi specificului local, tânguirea sub umbrela norocului, dorului, credinţei, refugierea în mitul mioritic şi-n proverbul „Capul plecat sabia nu-l taie". Oare nu aplică şi Nistor acceptarea mioritică, fatalismul, pentru că nu-l evită pe ţângău, deşi simte că e filat, turnat? Or vrea să fie amintit ca martir? Până la urmă, demnitatea, orgoliul sunt drumul victoriei. Preferă să-şi scrie sentinţa înainte ca ea să fie dictată de „roşii".

[25] *Ibidem,* pag. 259

[26] *Ibidem,* pag. 417

[27] Lui Caraman, unul dintre jucătorii de poker, nu-i e teamă de fraze scandaloase: *Statul - impozantă construcţie umană, (...) de materiale derizorii (...) care se clatină la vânturile istoriei* (*Ibidem,* pag. 62).

[28] Amintindu-şi că l-a lichidat pe Fiorese ca raportul lui să nu ajungă în mâini mârşave, rezultă că Luca („vorbeşte" despre sine la persoana a treia), turnătorul, trebuie eliminat. Activistul nu duce demersul gândului până la capăt nici măcar în sinceritatea cu propria persoană. Nu are pantaloni să se sinucidă propriu-zis. Dar poate trăi ca un mort viu?!

accesul la putere. Noua politică este tot un fel de biserică iertătoare de păcate prin suferință. Comunistul calcă în picioare meritocrația, o înlocuiește cu lupta de clasă, cu prostul și arma, cu nepotismul. Interesantă este constanta brebaniană a supralicitării nominale și schimbării prenumelor, forme de sfidare a autenticității voite, în fapt a falsei credibilități, totul fiind o mascaradă narativă[29].

Din pâcla actanțială se profilează tema izolării sociale. Horațiu e orfan de ambii părinți. Singurătatea e compensată cu bogata lume intrinsecă dezvoltată din liceu prin lecturi. Ține jurnal pe caiet de matematică; liniile, ca niște grilaje, apără, sufocă, înstrăinează. Maculatoarele intime sunt martori cu gura cusută dramei de conștiință a celui ce le dă viață. Are grijă de copile când se îmbolnăvesc, spală vase, gătește, dar le face mecanic, respectând legea nescrisă, anume că, așezat la casa lui, e văzut mai serios în societate. Familia devine serviciul, fie el redacție ori partid. Solitar, e atras de Fiorese și Nistor, firi sociabile. Unicul prieten din redacției este evreul Sami Drucker. Vila Polihroniade se delimitează ca spațiu tăinuit, protector, benefic spovedaniei ratărilor, unde se definește vânat liber, cu castitate ferită. Mai târziu, chioșcul lui Don Aron e matrice a enclavei totale, liman al deznădejdii. După descoperirea ilicită, jignirile și palmele trase de cel pe care-l considera real maestru, îl podidește plânsul muieresc, se dă cu capul de zid, *plutind într-o mare disperare, semn al singurătății definitive și al neputinței totale, al pierderii oricărei credințe*[30]. Neavând cu cine purta o dezbatere, un confesor, Luca se luptă cu Horațiu în scăfârlia lui Bejan, botezând conflictul *„frica și fuga lui Cain”*[31]. Fărcașiu, fidelă cauzei partidului, nu are amici sau iubit, e doar o activistă de temut și de apreciat. Nevoia genealogiei o determină să se laude cu niște mătuși care nu-s sânge din sângele ei. La rându-i, Flori, singuratica, are doar doi prieteni, pe Emilia și pe Garabet, coleg anarhist, care o ajută să scape de corpul fără suflare al colaboratorului miliției. Cadavrul Petre e izolat în necunoscutul trupurilor putregăite de la morgă, fără identitate, fără cruce, fără slujbă de înmormântare[32]. Nistor, fire perspicace, prinde lozinca de tip Caragiale, cine nu e cu dictatura proletară, e reacționar, deci marginalizat, de aceea cade inevitabil captiv în malaxorul partidului[33]. După fiecare dintre

[29] Se poate citi Luca Vasile (Luca Bejan) colaborator cu Ana Pauker (Catrina Fărcașiu), în anii ‘40.

[30] *Ibidem*, pag. 312

[31] *Ibidem*, pag. 359. Horațiu se aseamănă cu Cain. Își ucide „frații” și maeștrii. Cea dintâi victimă e pârâciosul Fiorese. Apoi, ca slugă eficientă, livrează pe tavă prietenul (Nistor) infernalei stăpâne. *Va fi cumva un fel de Cain al vechii Biblii, fugind, gâfâind și gârbovit sub un fel de crimă… da-da, o crimă, cea a trădării de frate (...) și de pactizare „entuziastă” cu cei care-i pregăteau sfârșitul* (*Ibidem*, pag. 660). Caută răzbunarea, calmă sau violentă: *„Ce poate face, azi, un om singur, în iureșul acesta „istoric”, (...), când se căiește… (...) <<ca tâlharul strig către Tine – Primește-mă, Doamne, întru Împărăția Ta…>>”*(*ibidem*, pag. 661). Lista neagră se încheie cu decapitarea statuii Timpului, nimeni alta decât maestra în ale răului, Tovarășa Ligia Catrina Fărcașiu. Actul justițiar e premeditat. Sub pretextul că micuța Andreea (fetița) are o criză de astm, Bejan sosește abia la sfârșitul festivității în casa noii membre a C.C.. Ligia expediază repede invitații cu care sărbătorește numirea, vrând să rămână doar cu vinovatul ei capriciu, alături de care să celebreze exterminarea adversarului Nistor. Își presimte ea oare gloriosul sfârșit, vrea să fie pradă sigură, fericită pentru instinctul de a fi intuit în șoricel forță latentă letală? Musafirul nu vine cu mâna goală, ci dosește în buzunarul vestei o sârmă și pune ochii pe eșarfa lăsată aparent la voia întâmplării, la gâtul unui artefact. Sârma și eșarfa se preschimbă în instrumente punitive.
Altă trimitere religioasă e trădarea lui Iuda. În prima și ultima seară din locuința generosului Nistor, de la obraz, mai vârstnicul se proclamă camarad admirat, abandonat, trădat. Ciracul ia locul lui Iuda, iar Ion inversează cu Hristos. O divinitate sacrificată pentru atrocele carnaval social și politic al fanatismului de căpătat, o jertfă dintre țăranii români, oricum vai de steaua lor, pentru hapsânul tătaro-rus, autoproclamat, fără scrupule, Zeu.

[32] Ce mai înseamnă o crimă într-o perioadă revoluționară? Poate fi omorul semn al libertății? Ce semnifică uciderea sub faldurile noii morale? E crima un protest la noua etică, un protest, al unui vinovat fără vină, la adresa calomniilor care ar fi putut duce la băgarea în mormânt a unor nevinovați?!

[33] *A înțelege, pentru noi, cei câțiva care credem și slujim în totalitate cauza, a înțelege înseamnă a urma fără murmur, a asculta și îndeplini până la punct hotărârea colectivului, a celor care ne conduc. Oricare ar fi, în favoarea noastră sau nu, dar… ce contăm noi, aici, persoane singuratice și izolate, în efortul acesta magnific, în zidirea aceasta formidabilă?* (*Ibidem*, pag. 531)

cele două-trei crime, trăiește experiența carcerală în libertate. Nu mai nădăjduiește mântuire. Curajul ia forma memoriei, lanț de care va fi legat alături de „frați" și maeștri. Din câmpul lexical al singurătății mai fac parte: exilul, alienarea credinței, sihăstria ca iluminare, anxietatea socială, sufocarea politică, teama de victimă, de hăituit, solitudinea poetului, care caută o rimă rară sau un editor, un critic care să-l proclame *„cel mai"*[34].

Din tot acest periplu scriptural nu lipsește iubirea, cu valențele ei tipice gânditorului din *Don Juan*. În liceu puberul HLB e numit fătălău, în studenție homosexual. La maturitate admite că are timiditate excesivă vizavi de femei. Clody îl pasează prietenei, Leni, pentru a-l face bărbat. Nu mai are relații intime cu nevasta de când a procreat. Fidelitatea ca prejudecată mic-burgheză e cotată ambivalent la bursa sentimentelor și a onoarei de familie. Vrea să păstreze în ochii lumii (partidului) aparența unui soț devotat[35], în pofida consoartei care-i respinge nocturnele mângâieri duioase, pretextând că e tracasată de serviciu, de revoluție. În schimb, sigură că el nu poate să fie un Casanova pe măsura influenței șefei[36], vânată de mulți masculi feroce, soția împinge partenerul în budoarul adversarei, ca unică soluție de a nu periclita soarta familiei. Lipsa geloziei conferă bărbatului încredere. Micile ocheade între Luca și Ligia sunt percepute de primul ca glorioase, în ciuda conștientizării *pipernicitei* sale *bărbății*[37], comparativ cu dinții puternici și ochii sfredelitori ai cobrei. Tactic, intrusa mizează pe cartea supralicitării valorice: să-l facă să se creadă mai puternic decât e, în ochii lui și ai societății. Șoricelul și șerpoaica se pornesc în ludica alternare a rolurilor senzualității imitate[38]. Corpul tresare la linguriță cu educație de partid turnată seducător de Meduza pe gâtul înfierbântat al înfriguratului. Siropul e panaceu al debarasării de apucăturile burgheze, anume simțul proprietății și arivismul în scop propriu, nu masei. În imberb se trezesc instincte câinești. Recunoștința față de cea care-l lansează social-politic se manifestă. Linge mâinile și picioarele stăpânei Catrina, cu gust de tocăniță senzuală, condimentată cu scârbă, denigrare, înfricoșare. Scenă emblematică, spre finalul romanului, e aceea în care bărbatul, *„jumătate fleașcă"*[39], este invitat în alcovul femeii. După ce aceasta iese de la duș și se întinde pe pat, musafirul i se alătură, cu mâna tremurândă desfăcându-i nasturii de la bluză. Sesizând neîndemânarea, gazda se dezgolește. El îi mângâie sânii ca într-un ritual, cu mișcări ceremonioase, ca apoi să-i închidă bluza și să revină pe fotoliu, dorind să lase impresia că nu e un vânător de fuste, că a ei castitate trebuie lăsată revoluției. Oricum, e suficient ca tovarășa, în ținute și poziții indecente, devorând tacticos tartine cu anșoa, să tragă un sâsâit mai acustic că deja cârtița lasă ceaiul neîndulcit și fuge la colț, îngrozit. Ulterior răpunerii lui Nistor[40], matroana se lasă profund dezmierdată de fostul cirac al profesorului, pe care-l servește cu șampanie. Sexul malefic[41] e cununa din jurul trofeului. Prima întâlnire dintre Luca și Flori se

[34] *Ibidem*, pag. 532
[35] Teama de ridicol, de ratare, aparență vs. esență. Dacă nu ești devotat casei, cum poți fi fidel partidului?
[36] Leonora o percepe ca *vârful aisbergului social* (*Ibidem*, pag. 132).
[37] *Ibidem*, pag. *27*
[38] *Seducția, înregimentarea… sau îndoctrinarea… se bazează pe o frică… adusă nouă de armatele eliberatoare, sovietice* (*Ibidem*, pag. 33-34).
[39] *Frica, op. cit.*, pag. 504
[40] Nistor se preschimbă din om al acțiunii în victimă benevolă. Nevoia de sacrificați solidifică impresia despre sine a activistei, îi verifică locul de stăpână. Fanatica cere de la Tovarășul-Prim să fie modificată sentința, din 25 de ani de carceră să facă … un glonț letal. Inițiativa e medaliată de Moscova.
[41] Scena descătușării carnale, din ultimul subcapitol al cărții, are două elemente cheie – eșarfa și sârma. La început eșarfa pare instrument al fanteziei sexuale, al legământului dintre *nevasta lui Putifar* (*Ibidem*, pag. 354) și Luca. Bărbatul deturnează primul sens, din accesoriul vestimentar, ce apără gâtul de frig și vânt, face material al pedepsei, armă a crimei. Dacă purtătoarei ar trebui să-i confere eleganță, acum îi aduce zbatere înainte de moarte. Mătasea este material prețios, sugestie a extincției rafinate. În general obiectul subliniază feminitatea, pe când în particular brebanian masculinitatea, prelungirea forței. Interpretând eșarfa ca bandaj medicinal reiese că e medicament cu care micul om își vindecă ura paranoică, frica înăbușită, suplicile îndurate. Privind textila ca simbol al unui demnitar, înalta funcție de membru plin al C.C. ori de adjunct al secretarului C.C. revine lui

soldează cu formarea unui *cuplu*, ea femeia stăpână pe sine, deşi mai tânără, el servul intimidat, pradă vie. Nistor, cherchelit, nu se mai cenzurează să divulge că în tinereţe se temea de femei, iar ca să contracareze această frică le ieşea în întâmpinare, le acosta el pe ele. Perechea Ion-Semi are parte de un surogat de idilă în pelerinajul prin Apuseni, Ardeal, Maramureş. Dovadă a afectivităţii, tânăra apelează la pile din partid ca magistra ei să-şi păstreze casa, independenţa. Concertele de pian şi vioară armonizează prietenia dintre doamna Polihroniade şi fostul devotat Fiorese. Jurământul legionar e trădat mai întâi de căpetenia Claudiu, apoi de ortacul Petre.

Din panoplia tematică se iveşte uzata dihotomie maestru-discipol. Maestrul este cel care descoperă, formează. La început ciracul e zăpăcit de această revelaţie a profesorului, apoi e atras ca de miere, se metamorfozează în ţânţar zburând nebuneşte spre căldura învăţătorului. Magistrul disprețuieşte ideile novicilor, cu toate că au un ceva care îl fac să poposească asupra persoanei lor neînsemnate, mărunte. Încă din pubertate Horaţiu simte nevoia de dascăl, pe care o găseşte în figura dominatoare a lui Nistor. Ulterior, respectând ordinul soţiei, se distanţează de cel pe care-l consideră real maestru şi se face preş la picioarele tovarăşei Fărcaşiu. Redactându-i topicile prin care îl atacă pe Nistor, Bejan se face trădătorul pedagogului. Ion şi Ligia sunt doi poli sub forţa cărora personalitatea lui Luca se face franjuri. Ca predilect locutor, doamna Polihroniade îl face să înţeleagă că are de ales între dreptatea unei persoane şi dreptatea istoriei. Tânărul musafir e fascinat de enigmaticul Fiorese, de lejeritatea cu care se mişcă în spaţiul înţesat de umanitate, de instinctul de adaptare, de sarcasmele lui Flori care nu-l ating, catalogându-l maestru. Magistrul lui Semi este tot Nistor, alături de care „exilul" prin satele patriei o maturizează, conştientizându-şi rolul de protectoare. Iubitul o încredinţează că el nu are nimic esenţial s-o înveţe, că instinctul ei în viaţă şi în cunoaştere, în autoformare e prea puternic, că ea are nevoie doar de un tovarăş. Iclozan visează la o profesionistă a sexului.

Practicând meseria de scriitor reflexiv, orgoliosul autor al *Amfitrionului* ştie că la adevărata literatură se ajunge, cu instrumentele artei moderne, prin angajarea în raport cu realul autentic, trăit. De altfel, implicarea activă în politică e de sesizat în volume de beletristică (*Animale bolnave*, *Pândă şi seducţie, Puterea nevăzută*), memorii (*Sensul vieţii, Viaţa mea*), interviuri, fiind chiar o vreme membru de partid. El îşi asumă confruntarea cu realitatea experimentată, fiindcă doar văzând înşiruirea factologică poate să înţeleagă timpul în care a vieţuit. Din acest colţ, privind şugubăţ, romanul poate fi perceput ca surogat manual de istorie, din care infantul află mişmaşurile din culisele epocii. La acest nivel creatorul şi fantoşa fac pereche; ambii scriu pentru a desluşi propria existenţă şi tumultoasa istorie pe care o parcurg. Viziunea, deja consacrată prin pendulare stilistică între scrisul la persoana I, aici aferent jurnalului lui Horaţiu Luca Bejan, şi relatarea „obiectivă"[42], la persoana a III-a, a

---

Bejan, ajuns stăpân prin ştrangularea cobrei, aşa cum îngrozit de capcana în care singur căzuse, trage din buzunarul mesei de bucătărie un cuţit pe care-l înfige în mădularele celui ce i-a fost maestru, devenind stăpânul dosarului Fiorese. În cazul acesta vălul ce acoperă ochii zeiţei poate fi însemn al orbirii, al ştergerii urmelor, al inexistenţei vreunui martor.

Sârma e simbol al penitenţei, al încarcerării, al violenţei, al însângerării. Motivul împletirii, prin care este confecţionat rozaliul, se regăseşte aici prin înfăşurarea iţei în mătase. Trimiterea religioasă nu e întâmplătoare. Îngenuncheat, aşa cum taie suflarea vajnicei activiste, Luca roagă iertarea păcatului. Tovarăşa e cea care se îmbârligă în cursa din sârmă pentru prins animale, în capcana întinsă de şoricel. Metalicul fir flexibil oglindeşte caracterul maleabil şi imprevizibil de puternic al cârtiţei.

[42] Eroul supralicitează temerile până la conturarea unor disproporţii între zbatere şi realitate. Menirea naratorului este de a creiona cât mai rezervat într-ale subiectivităţii acţiunile şi gândurile protagonistului. Aportul de sinceritate vizavi de personaj vine tocmai din natura controversată a fantoşei. Se citeşte chiar negru pe alb: *avem răbdare cu el şi îl „povestim" pe Luca tocmai din acest motiv: pentru că e o fire cam sucită, şi toate spaimele sale „prost puse" şi concluziile sale nu rareori anapoda, nouă, aici, din colţul nostru, ni se par abia interesante.* Însă *Dl. Povestitor* e contrazis de *Gâgă*: *facem o grosolană eroare de logică, (...), adică vrem să dovedim ceva cu date care nu au fost ele însele definite*. Cel cu pana se apără invocând umanitatea: *calitatea indiscutabilă este*

supranaratorului, devine formula destinului retrăit. Pentru a descrie existența, din crezul artistic realist-modern nu lipsesc analogia istorică[43], introspecția, eseul, livrescul, ludicul, ironia, parodia, grotescul, absurdul. Nu voi insista pe realismul romanului, ci pe accentele lui naturaliste. Provocarea la care autorul spune cititorul e de a parcurge împreună reprezentarea brutalei realități a deceniului șase, bolșevic. Mediul socio-politic alterat de corupție, mizerie, viciu, rasism, influențează covârșitor caracterul personajelor, devenite pesimiste, convinse de absența voinței libere. Portretul viciat al vieții capătă valoare sporită pentru că face lectorul conștient de pauperitatea întâmpinată de actanții acestor vremuri întunecate. Detalierea unor senzații fiziologice, precum transpirația mâinilor sau respirația sacadată ori postura corporală, sunt printre puținele pasaje descriptive inserate, alături de cele portretistice și de design interior. Stilul rămâne jurnalistic, rezervat naratorului impersonal.

Autorul bravează la nivel lingvistic. Gramatical uzitează forme populare arhaice, precum *ceștialalți*[44], stilistic preferă metafora, ca *mațele mele spirituale*[45], ortografiază *republica noastră populară*[46]. Deliciul discursiv reiese din varietatea lexicală: bogatul câmp al închisorii - *pârnaie, țuhaus, mititica, jarcă, beci*[47], *zarca*[48], *vălău*[49]; termenul injurios-ironic *liftele burgheze*[50], care au dus țara în paragină; regionalisme de tipul *țângău*[51]; epitetul peiorativ *linge-blide*[52], pliat pe cameleonismul lui Iclozan, deja angajat al partidului. Termenii argotici sporesc valoric scriitura: *chifle*[53], *chiuluri vechi* sau *labe, potol, lovele, șușă*[54]. Nu lipsește simfonia de invective - *nepricopsit, iepure ciufulit, milog, labagiu, zdreanță, hahaleră, gărgăriță de ziar, mărunt, dar plin de ifose*[55]. Metadiegetic, jurnalistul își permite tautologii de tipul *confesiune personală*[56], are *oroare de ștersături*[57], nutrește să devină scriitor-critic, profet literar, toate dovezi ale infatuării orgoliului personal. La urma urmei, *prețiozitatea expresiei*, în stil *puțoiesco-puberal-adolescentin*, este dată de *scorțoasele etajere ale lucidității*[58].

Per ansamblu, noutatea diegetică nulă și inconsistența epică sunt compensate prin abundentul comentariu auctorial și latenta tărie a celor slabi ca personalitate. Romanul *Frica* al lui Nicolae Breban ține cititorul în priză prin fascinanta întoarcere spre comunismul îndulcit cu umor și ironie, fenomenologie a unei stări sufletești nocive, parte consistentă a ceea ce suntem noi azi.

---

tenacitatea aproape oarbă în a urmări fapte și obiecte, procese sau întâmplări care multora li se vor părea absolut nesărate. De parcă am presa la nesfârșit, ca un idiot, o lămâie gata stoarsă (*Ibidem*, pag. 411-412).

[43] Invazia stalinistă e analogă dospirii frământărilor lui Bejan, prins în *trei pușcării* feminine, până nu demult om liniștit, mulțumit cu puținul, credincios în tradiție - *stare de ocupație a unui imperiu cinic și abuziv, care vrea să ne transforme din rădăcini (Ibidem*, pag. 415).

[44] *Ibidem*, pag. 9

[45] *Ibidem*, pag. 11

[46] *Ibidem*

[47] *Ibidem*, pag. 23

[48] *Ibidem*, pag. 39

[49] *Ibidem*, pag. 319

[50] *Ibidem*, pag. 13

[51] *Ibidem*, pag. 19

[52] *Ibidem*, pag. 14

[53] *Ibidem*, pag. 223

[54] *Ibidem*, pag. 224

[55] *Ibidem*, pag. 312-313

[56] *Ibidem*, pag. 17

[57] *Ibidem*

[58] *Ibidem*, pag. 46

BIBLIOGRAPHY

1. Breban, Nicolae, *Frica*, Tracus Arte, București, 2019

2. Buciu, Marian Victor, *Nicolae Breban – O fenomenologie ideatică și abisală a fricii umane și istorice,* în *Carnete critice*, din revista de cultură *Familia*, nr. 5, mai 2019, Oradea, pag. 57-62

3. Buciu, Marian Victor, *Elogiul neînțelegerii*, în *Lecturi – Despre cărți*, din *Contemporanul*, nr. 07, 17 iulie 2019

4. Buciu, Marian Victor, *Gândirea înțelegerii, înțelegerea gândirii, în „Frica" de Nicolae Breban*, în *Lecturi – Despre cărți*, din *Contemporanul*, nr. 06, 17 iunie 2019

5. Crețu, Bogdan, *2018 în proză. Trilogii încheiate, confirmări, surprize, debuturi*, în *Retrospectivă,* din revista *Observator cultural*, nr. 955, 24.01.2019

6. Groşan, Ioan, *Radiografia epică a deceniului șase*, în *Lecturi*, din revista *Viața Românească*, ediția 1-2/2019

7. Simion, Eugen, *Nicolae Breban 85*, în *Reflecții,* din revista *Atitudini*, Nr. 2 (143), februarie 2019, anul XVII, publicație editată de Primăria Municipiului Ploiești și Casa de Cultură Ion Luca Caragiale a Municipiului Ploieşti

ION POP RETEGANUL - THE LIFE OF A FORMER TRANSYLVANIAN TEACHER

Alexandra Pascu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The present paper intends to outline the main dimensions in Ion Pop Reteganul, the Transylvanian writer, teacher and folklorist, an important personality in the development of the Romanian national consciousness in Transylvania, through his entire activity in the collection and publication of the Transylvanian folklore, the development of education in the Romanian language and as writer and publicist. Our article presents in general lines the biography and, especially, the activity of this Transylvanian apostle of the Romanian culture, who was unjustly forgotten by the contemporaneity. After establishing the main events in the private life of the author, we continue our biographical incursion with the fields of Ion Pop Reteganul's activity.

Keywords: Ion Pop Reteganul, biography, Transylvanian writer, folklore, education.

Introducere

Numele lui Ion Pop Reteganul se leagă organic de locul naşterii acestuia, Reteag. Asupra acestei localităţii şi a istoriei acesteia se apleacă Cornelia şi Gheorghe Borza, într-o lucrare documentată temeinic, de unde aflăm că prima atestare documentară a Reteagului datează din anul 1283[1], arătându-se, de asemenea, că „Reteagul este cel mai vechi atestat documentar după Dej, 1214, Beclean şi Rodna, 1235. Celelalte aşezări învecinate Reteagului sunt atestate după anul 1300"[2]. După o serie de evenimente istorice nu întotdeauna fericite[3], Reteagul ajunge după anul 1750, o localitate care poate fi considerată „cea mai importantă ca mărime şi viaţă economică, după Dej, în Comitatul Solnocului interior"[4].

Pe lângă marea nobilime, exista o clasă a micii nobilimi, din care provenea şi bunicul scriitorului, care a trecut la statutul de iobag datorită sărăciei. Tatăl scriitorului, însă, va fi din nou un om liber, însă fără avere, o stare pe care, în volumul său de amintiri, Ion Pop Reteganul o descrie astfel: „grâu, cam atâta cât să aibă grâu de sărbători"[5]. Casa copilăriei, de asemenea casa în care scriitorul şi-a petrecut anii de după pensionare, este transformată azi în Muzeul memorial Ion Pop Reteganul, ceea ce ne permite o scurtă descriere a acesteia: „construcţia fiind din lemn şi pereţii din nuiele împletite lipite cu lut […]. Casa are trei camere şi o tindă"[6].

Într-un manuscris aflat la acest Muzeu memorial, se află rândurile lui Ion Pop Reteganul, descriind împrejurările naşterii sale pe un ton glumeţ: „Cică-s născut la 10 iunie 1853 în comuna Reteag din Transilvania. Cel puţin aşa-mi spune cartea de botez şi aşa sciu din spusa părinţilor mei. Eu, firesce, n-am de unde sci timpul şi locul naşcerei mele, că eram mic când m-am născut, numai de 9 luni de zile. Dar ceea ce-mi spun părinţii şi cartea mea de

[1] Cornelia Borza, Gheorghe Borza, *Reteagul în documente şi mărturii orale*, Cluj-Napoca, Editura Supergraph, 2006, p.34.
[2] *Ibidem*.
[3] Perioada 1660-1664 este marcată de incendii şi jafuri puse la cale de turci şi tătari, iar în ianuarie 1704 localitatea e incendiată ca pedeapsă pentru asocierea la răscoala antihabsburgică, care debutase în 1703.
[4] *Ibidem*, p. 49.
[5] Ion Pop Reteganul, *Amintirile unui şcolar de altădată*, text îngrijit, studiu introductiv şi glosar de Ion Apostol Popescu şi Serafim Duicu,Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, p. 111.
[6] Cornelia Borza, Gheorghe Borza, *op.cit.*, p. 243.

botez, eu cred, cu atât mai vârtos, că în Reteag eram când începui a prinde una alta, iar părinții mei mi-au spus că, de când s-au legat de lume, nu s-au mutat din satul lor"[7].

I. Educația și cariera unui dascăl

Prima școală a urmat-o viitorul scriitor în satul natal, intermitent, datorită faptului că trebuia să umble cu vitele până la intrarea în iarnă și apoi din primăvară din nou. La acea dată, școlile românești din Transilvania nu se bucurau de susținere sau finanțare din partea statului, iar, pentru a urma o școală, copiii țăranilor români erau nevoiți să îmbine munca și învățătura. Ion Pop Reteganul a continuat școala la Năsăud, insistând pe lângă părinții săi să facă mai multă școală decât putea face în sat, iar rugămintea sa a fost ascultată în ciuda dificultăților materiale. Ion Apostol Popescu arată: „Unii biografi ca Petre Stoica și Octavian C. Tăslăuanu, afirmă că ar fi studiat și la Lăpuș, dar lucrul acesta nu reiese din nici un document al familiei și nici din lucrările sau manifestările folcloristului (Ion Pop Reteganul – n.n.)"[8].

Din cauza unor probleme de sănătate, scriitorul nu a reușit să termine clasa a II-a gimnazială la Năsăud, înscriindu-se în 1870 la Preparandia din Gherla, unde va dezvolta pasiunea pentru folclor, pe care o moștenise de la mama sa, prin participarea la Societatea de lectură „Alexi Șincaiana". Un an mai târziu, urmează Preparandia din Deva, unde, asupra formării viitorului om de cultură își va pune amprenta personalitatea binecunoscutului profesor Vasile Petri.

Absolvind cursul al doilea și al treilea concomitent și obținând calificativul „eminent", Ion Pop Reteganul va pleca la Orlat, județul Sibiu, pentru a profesa ca dascăl. Urmează un șir lung de școli în întreaga Transilvanie, unde prezența acestui profesionist va schimba mentalitatea legată de educație și, de multe ori, mentalitatea în general a sătenilor. În articolul *Cari copii frecuentează scola mai neregulat?*, publicat în primul număr al „Convorbirilor pedagogice", Ion Pop Reteganul arată că progresul unei școli depinde, în primul rând, de priceperea și dedicarea profesorului, dar și de la modul în care elevii tratează școala. În articolul acesta, autorul alege să se axeze pe modul în care elevii reacționează atunci când vine vorba de frecventarea orelor de clasă și demonstrează că elevii care frecventează școala, chiar și slabi de-ar fi la învățătură, tot se aleg cu anumite cunoștințe, pe când cei care nu frecventează orele nu vor stabili nicio conexiune cu școala, chiar dacă ar avea cei mai școliți profesori din lume.

Aceasta va fi și credința pe care Ion Pop Reteganul își va desfășura întreaga carieră didactică. Într-unul din articolele sale, arată: subliniază faptul că educația este extrem de importantă pentru copii, deoarece ei sunt viitorul națiunii și, dacă părinții nu pot vedea acest aspect, atunci rămâne de datoria profesorilor să o facă: „cărți, cărți, cărți! scumpă națiune dă fiilor tăi, numai din cărți se pote învăța cartea!"[9]

În sprijinul idealurilor sale, el va alcătui și manuale. Ion Pop Reteganul a lăsat posterității un manual intitulat *Carte de cetire*, care încă își păstrează actualitatea prin grija cu care a fost alcătuit și larga utilitate datorată diverselor tipuri de destinatar a învățăturii din texte. De asemenea, un alt manual, de această dată de o factură diferită, pleacă de la pasiunea dascălului pentru pomicultura și poate fi folosit de orice începător contemporan în „arta" creșterii pomilor fructiferi.

Cartea de cetire pentru anii din urmă ai școlelor poporale, școlele de repetițiune, cursurile de adulți și pentru poporul nostru (numită în cele ce urmează *Cartea de cetire*), a fost publicată de Ion Pop Reteganul în 1892, la Editura Librăriei „Nicolae I. Ciurcu" din

[7] Ion Pop Reteganul, manuscrisul *Din memoriele mele*, apud Ion Apostol Popescu, *Viața lui Ion Pop Reteganul*, cu o prefață de Ion Agîrbiceanu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 17.
[8] Ion Apostol Popescu, *Viața lui Ion Pop Reteganul*, cu o prefață de Ion Agîrbiceanu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 21.
[9] Ion Pop Reteganul, *Cari copii frecuentează scola mai neregulat?*, în „Convorbiri pedagogice", nr.1, anul I, Iunie, p. 15. .

Braşov. Titlul lucrării demonstrează încă o dată preocuparea constantă a dascălului Ion Pop Reteganul de a aduce nu doar elevilor săi, ci şi adulţilor materialele necesare pentru desăvârşirea educaţiei. Categoria largă denumită prin „poporul nostru" subliniază interesul pentru creşterea culturală a neamului românesc. Sigla cărţii cuprinde cuvintele „sciinţă" (ştiinţă) şi „progres", care, în concepţia noastră, arată faptul că aceasta era calea pe care autorul o vedea pentru progresul poporului român: ştiinţa de carte.

Prefaţa volumului îi aparţine autorului şi prin moto-ul pe care îl poartă – *Non schole, sed vitae dicemus* – stabileşte adevărata finalitate a procesului de învăţământ, pregătirea pentru viaţă. Acest text latinesc este dublat ca sens de proverbe româneşti ca „rădăcinile învăţăturii sunt amare" şi „cine are carte are patru ochi". Învăţătura prin meseria practicată este prezentată ca o alternativă la învăţătura pe băncile şcolii, ocazie cu care este exprimat şi regretul inexistenţei unor cărţi „sistematice" pentru instruirea tuturor vârstelor, *Cartea de cetire* venind ca o încercare de a suplini acest gol.

În 1904, Ion Pop Reteganul publica la Şimleu-Silvaniei, la Editura Institutului tipografic Victoria, lucrarea intitulată *Pomicultura sau Cultura arborilor roditori*. Includem această lucrare în seria manualelor lui Ion Pop Reteganul deoarece, deşi nu este destinată elevilor săi din şcolile normale, lucrarea reprezintă o mare lecţie despre ceea ce este necesar tuturor celor care doresc să deprindă arta creşterii pomilor fructiferi. Lucrarea are drept motto versetul biblic: „Pomul care nu aduce roade bune să va tăia şi să va arunca în foc". (Matei 7:19), făcându-se astfel o paralelă între creşterea umană spirituală şi îndeletnicirea pomiculturii.

O parte din ideile pedagogice susţinute de Ion Pop Reteganul cu ocazia a diverse evenimente au fost aduse recent cititorului contemporan interesat de către Liviu Păiuş, care editează în 2016 volumul Ion Pop Reteganul, *Scrieri pedagogice*, cuprinzând trei disertaţii susţinute de dascăl pentru „Reuniunea învăţătorească greco-catolică «Mariana» din jud. Năsăud" şi un articol din revista „Şcoala poporală" care apărea în Gherla. Disertaţiile au fost selectate din manuscrisele învăţătorului aflate în Arhivele Statului Bistriţa-Năsăud.

II. Pasiunea pentru folclor

Ion Pop Reteganul, preocupat permanent de destinul poporului său a înţeles că literatura populară română exprimă sufletul poporului de care era atât de legat în tot ceea ce făcea. Însă, în activitatea sa, folcloristul nu se va baza doar pe pasiunea insuflată de sufletul românesc şi nevoia de exprimare a acestuia, ci şi pe o riguroasă metodologie, pe care o prezintă în „Programa pentru adunarea materialului literaturii poporale", dar şi cu alte ocazii, în publicaţii ca „Tribuna", „Foiţa Tribunei" şi prefeţe la volumele sale de culegeri folclorice. Ideea centrală a acestei metodologii era neintervenţia în creaţiile culese, deoarece este nevoia ca totul să fie transmis în limbajul popular, iar, dacă există temerea neînţelegerii unor cuvinte, acestea trebuie explicate prin note, fără a schimba originalul cules[10].

Despre valoarea operei literare populare pe care Ion Pop Reteganul a cules-o şi publicat-o pe parcursul vieţii sale scrie Nicolae Iorga astfel: „E o uimire ce a strâns el într-o viaţă destul de scurtă şi plină de atâtea greutăţi. Broşurile lui de literatură a poporului înfăţişează o minimă parte din tot ce avea în lada sa acasă: manuscrise multe-multe, care conţin vreo 4000 de pagini poporale, apoi multe legende"[11].

Aceste pagini de literatură populară au fost parţial publicate de folcloristul Ion Pop Reteganul în volumele[12]: *125 de chiuituri de cari strigă feciorii în joc* (1898, 1900, 1902, 1904, 1905), *Bocete adică Cântări la morţi* (1897), *Buchetul: culegere de cântece* (1894),

[10] Ion Pop Reteganul, *Programa pentru adunarea materialului literaturii populare*, în „Gazeta Transilvaniei", Braşov, nr. 229, 1887, p.3.
[11] Nicolae Iorga, *Oameni care au fost*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Ion Roman, volumul I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 93.
[12] Vezi Laura Goia, *Ion Pop Reteganul, Bibliografie*, Cluj Napoca, Editura Şcoala Ardeleană, 2015.

Cazania țiganilor: proze (1898), *Cele 12 Vineri* (1905), *Cine nu scie striga Cetescă cartea asta, adică: Chiuituri de cari strigă feciorii în joc* (1891, 1896), *Inimiora adecă Florea poesiei naționale din cei mai buni scriitori români în usul tinerimei române* (1885), *Isteață și Pace!: poveste* (1887, 1899), *Leonat cel tener: istorie în versuri* (1893, 1901, 1904), *Norocul și mintea: poveste* (1887), *Opșaguri. Cât cioplite, cât pilite și la lume împărțite* (1898, 1902,), *Pintea Viteazul. Tradițiuni, legende și schițe istorice* (1898), *Poesii poporale. Cântece bătrânești* (1900, 1905), *Poveşti alese* (1905), *Poveşti ardelenesci: Partea 1-5* (1888), *Poveşti din popor* (1895), *Românul în sat și la oste aprețiat din cântecele lui poporale* (1899), *Starostele seu datini dela nunțile Românilor Ardeleni* (1900), *Trandafiri și viorele: poezii populare* (1884, 1891), *Zidirea lumei. Adam și Eva. Originea sfintei cruci și Cele 12 vineri (după tradiții poporale și manuscrise vechi* (1901, 1902, 1903, 1904, 1905).

Multe alte lucrări folclorice culese de Ion Pop Reteganul au fost publicate postum. Una dintre cele mai recente apariții este *Someș, Someș, apă lină* [13]. În studiul introductiv la acest volum, Liviu Păiuș arată că activitatea de dascăl și multiplele peregrinări prin Transilvania este strâns legată de activitatea de culegător de folclor, fiecare nou post de dascăl însemnând pentru Pop Reteganul posibilitatea de a cunoaște un nou crâmpei din folclorul transilvănean, pe care îl iubea atât de mult. Dovadă pentru această activitate continuă și pasionantă stau cele 21 de manuscrise aflate la Biblioteca Academiei, conținând munca de o viață a omul de cultură născut în Reteag. Din acestea, doar puțin a fost valorificat și publicat[14], ceea ce, în opinia noastră, poate deschide o ușă magică spre cunoașterea folclorului transilvănean mai mult decât este cunoscut deja.

III. Opera literară

Așa cum activitatea de folclorist a lui Ion Pop Reteganul este strâns legată de activitatea de dascăl, activitatea de scriitor este legată intim de activitatea de folclorist și cunoscător al spiritului și aspirațiilor românilor din Transilvania. Despre faima de scriitor a Reteganului în România, Nicolae Iorga scrie: „Pe la noi nu s-a prea auzit de dânsul, cu toate că Noua revistă română a tipărit în vremuri câte o schiță din ale lui. […] În Ardeal, însă, el era printre cei mai cunoscuți, mai căutați si mai iubiți”[15]. Nicolae Iorga evidențiază și sursa principală a inspirației scriitorului transilvănean, identificând-o în legătura acestuia cu folclorul: „Scriitor nu l-a făcut ambiția […] l-a făcut scriitor destăinuirea ce a primit încă din cea mai fragedă copilărie despre frumusețile de închipuire pe care le păstrează în sufletele lor întunecate cei mulți și umiliți din acest neam. Școala de gândit, simțit și scris, facultate de litere, „cerc literar" i-au fost lui pe rând căsuțele Retegului,unde meșterii spuneau povești”[16].

Ca scriitor, Ion Pop Reteganul se remarcă îndeosebi ca povestitor și nuvelist. Cea mai recentă reeditare a prozei sale este volumul intitulat *Povestiri* în anul 1939, reeditat foarte târziu, în 2013 la Editura Eikon din Cluj-Napoca, având prefața, cronologia și reperele critice semnate de Ion Buzași, care consideră că tipul de povestiri pe care Pop Reteganul le aduce cititorului pot fi definite ca povestiri folclorice sau povestiri sătești, afiliindu-le, de asemenea, curentului literar „pe care Nicolae Iorga l-a numit «realismul popular» și ale cărui temeiuri sunt în literatura populară, îndeosebi în basm și baladă”[17].

În ceea ce privește nuvelele lui Ion Pop Reteganul, Octavian Goga remarcă o specificitate a acestora în comparație cu celelalte nuvele din spațiul literar românesc: „Nuvelele lui se deosebesc de creațiile scriitorilor noștri mai aleși, de acest gen, fiind mai

[13] Ion Pop Reteganul, *Someș, Someș, apă lină. Folclor publicat și inedit de pe Someș*, antologie și studiu introductiv de Liviu Păiuș, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015.
[14] *Ibidem*, p. 17.
[15] Nicolae Iorga, *op.cit.*, p. 88.
[16] *Ibidem*, p. 89.
[17] Ion Buzași, *Un povestitor ardelean – prefață*, în volumul Ion Pop Reteganul, *Povestiri.* Antologie, prefață, cronologie și repere critice de Ion Buzași, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2013, p. 7.

mult un fel de «istorisiri» de fapte şi amintiri potrivite pentru pilduirea unor învăţături din care cetitorul ţăran să tragă folos. Astfel cele mai multe din povestirile originale ale lui Reteganul sunt făurite anume pentru combaterea vreunui rău înrădăcinat între ţărani şi isprăvesc prin poveţe bune de urmat. Fără a sluji o ţintă mai înaltă, dar împlinind o simţită trebuinţă de îndrumare a poporului nostru de la sate, cărţile lui Pop Reteganul sunt lectura cea mai potrivită pentru cetitorii de la sate"[18].

Această destinaţie a povestirilor, oamenii de la sat care trebuiau să ia cunoştinţă de diferite învăţături pentru viaţa de zi cu zi, este subliniată şi de alţi critici ai operei lui Ion Pop Reteganul. Astfel, Nicolae Iorga îl numeşte pe povestitor „scriitor poporan, moralist pentru cei ce primesc cu dragoste buna morală creştină"[19]. Octavian C. Tăslăuanu[20] şi Ion Chinezu[21] se afiliază şi ei acestei păreri în unele dintre articolele lor.

În ceea ce priveşte tematica povestirilor, putem menţiona: rolul bisericii şi al preotului în comunitatea rurală, rolul dascălului, speranţa îmbogăţirii prin găsirea unei comori, imposibilitatea întreţinerii familiei, decăderea cauzată de consumul excesiv de alcool, consecinţele tragice ale iubirii neîmpărtăşite sau ale despărţirii unor cupluri din cauza intervenţiei părinţilor, lupta pentru libertate în Ardealul oprimat sau lupta pentru independenţă. Povestirile, având toate o tematică rurală, abordează aspecte variate ale vieţii: familie, şcoală, biserică, relaţii interumane, cu accent asupra unor modele demne de urmat sau contestate moral.

Am discutat şi cu prilejul altor articole tematica şi dimensiunile literar-educative ale povestirilor scriitorului din Reteag. Prin urmare, în cele care urmează, ne mărginim la a face doar câteva remarci legat de titlurile acestora, care sunt în general nume de bărbaţi sau femei, cărora li se adaugă un termen referitor fie la o calitate a lor: Salvina, Nenea Alec, Popa Toma, Susana cea nebună, Tudorica, Bietul Istode şi Petrea Porcosul.

Alte titluri sugerează descendenţa personajelor: Firuţa Nuţului, Mitru Pascului şi Petrea Iovului, structuri pe care le întâlnim şi azi în satele din zona Ardealului unde se petrece acţiunea acestor povestiri. Întâlnim, de asemenea, porecle ce sintetizează o anumită trăsătură a personajului: Blândocul, Băltosul, Bunea, Surdul, Porcosul sau pur şi simplu starea socială: Cerşetorul.

Sugestive sunt titlurile care cuprind ziceri populare (proverbe sau zicători): Minte de muiere şi pace şi Cine, cum îşi sară, aşa mănâncă, dar şi acelea care atrag atenţia cititorului asupra conţinutului operei: Sfat bun la timp potrivit şi Povestea mărului.

Indiferent de structura lor, sintetică sau analitică, titlurile concentrează semnificaţiile textelor, fiind un prim pas în înţelegerea mesajului transmis de scriitor şi în cunoaşterea personajului asupra căruia se concentrează atenţia naratorului.

Chiar dacă valoarea literară a acestor povestiri nu le plasează printre capodoperele speciei literare în literatura română, credem că valoarea lor educativă şi documentară legată de lumea satului românesc nu este de neglijat, iar vocabularul şi stilul acestora reflectă în mare măsură calităţile artistice ale folclorului românesc, care le inspiră.

Activitatea literară a lui Ion Pop Reteganul nu este limitată la a crea literatură, ci îşi îndreaptă paşii şi către tărâmul istoriei literare, pe care o abordează dintr-o perspectivă moderat critică, punându-şi amprenta asupra scriiturii sale formaţia sa de dascăl, care a

[18] Octavian Goga apud Ion Buzaşi, *Povestiri*. Antologie, prefaţă, cronologie şi repere critice de Ion Buzaşi, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 6.
[19] Nicolae Iorga, *Oameni cari au fost*, Ediţie critică de Valeriu şi Sandală Râpeanu. Studiu introductiv de Valeriu Râpeanu, 2009, p. 82.
[20] Octavian Tăslăuanu, *Prefaţă*, în volumul Ion Pop Reteganul, *Povestiri din viaţa ţăranilor români*, Biblioteca poporală a Asociaţiunii, Sibiu, nr. 28, 1908, p. 3.
[21] Ion Chinezu, *Pagini de critică*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de I. Negoiţescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 90.

încercat mereu să scoată în evidență latura moralizatoare a oricărui text pe care l-a adus cititorului său. În paginile sale de publicistică istoric-literară, această latură moralizatoare este dublată de admirația față de personalitățile pe care le prezintă, pentru activitatea și creația acestora, care ating subiecte necesare creșterii individuale a oricărui bun român creștin, dar și creșterii unei comunități românești sănătoase ca mentalitate și recunoaștere a valorii pe care o are pe plan național. Deprinderile de dascăl ale Reteganului se observă și din îndemnurile date tinerilor de a citi spre formarea lor intelectuală și pentru a se crește pe ei înșiși ca oameni, iar textele românești sunt indicate în primul rând pentru acest demers necesar.

Paginile volumului care a văzut lumina tiparului în zilele noastre la Cluj-Napoca și reunesc sub denumirea *Medalioane literare*[22] articolele de istorie literară ale lui Ion Pop Reteganul, aduc o nouă perspectivă asupra îmbinării preocupărilor acestuia, legând dragostea de neam și limbă românească de literatura folclorică și cultă de discursul dascălului interesat mereu în a păstra istoric valorile care trebuie transmise din generație în generație.

Volumul reproduce articole publicate de Ion Pop Reteganul în revistele „Cărțile săteanului român", publicată în Blaj, și „Amicul familiei", publicată în Gherla, toate textele încadrându-se cronologic în anul 1886. Despre limbajul critic al acestor articole, Constantin Cubleșan scrie: „Credem că se poate observa efortul limbii române din Transilvania de a se moderniza; de altfel, Ion Pop Reteganul folosește frecvent neologisme, al căror înțeles tradițional îl dă în paranteză. Fără a avea un limbaj critic adecvat, autorul nu intenționează, cum se poate prea lesne observa, să efectueze exegeze literare, mărginindu-se la a relata subiecte, alături de crochiuri biografice, destul de corecte…"[23]. Considerăm astfel că încadrarea noastră a acestor articole în domeniul istoriei literare mai degrabă decât în cel al criticii literare este pe deplin justificat.

Personalitățile asupra cărora se oprește Ion Pop Reteganul în demersul său de atragere a cititorilor spre cunoașterea și lectura valorilor naționale, în alcătuirea volumului îngrijit de Constantin Cubleșan, sunt următoarele: Andrei Mureșianu, Anton Pann, Ioan Barac, Vasile Aaron, Demetriu Cichindeal, Samuil Micu Clain, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu și C.A. Rosetti.

Concluzii

Am încercat în acest articol să prezentăm în linii generale câteva din reperele biografice și ale activității scriitorului transilvănean Ion Pop Reteganul. Am ales doar câteva dintre acestea, nediscutând, poate pe nedrept publicistica legată de activitatea didactică, activitatea de traducător a acestuia, dar și corespondența care, dincolo de informațiile legate de persoane și evenimente ale acelor vremuri, este la rândul său valoroasă ca stil literar. Dezvoltăm toate acestea în cadrul unei teze doctorale dedicate lui Ion Pop Reteganul, din care am preluat și cele prezentate mai sus.

Este foarte dificil de ales doar câteva aspecte dintr-o activitate atât de fervență și dedicată ca aceea a omului de cultură Ion Pop Reteganul, însă scopul nostru este de a trezi interesul pentru această personalitate a Ardealului și a dezvolta pe viitor studiul legat de viața și opera acestuia, în contexte de cercetare care permit o aprofundare a temei și o dezvoltare a acesteia pe mai multe rânduri, așa cum, de altfel, merită.

BIBLIOGRAPHY

[22] Ion Pop Reteganul, *Medalioane literare (Pagini de publicistică)*, Ediție, prefață, cronologie și note de Constantin Cubleșan, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2009.
[23] *Ibidem*, p. 59.

Borza, Cornelia, Borza, Gheorghe, *Reteagul în documente și mărturii orale*, Cluj-Napoca, Editura Supergraph, 2006.

Chinezu, Ion, *Pagini de critică*, Ediție îngrijită și prefață de I. Negoițescu, Editura pentru Literatură, București, 1969

Goia, Laura, *Ion Pop Reteganul, Bibliografie*, Cluj Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015.

Iorga, Nicolae, *Oameni care au fost*, Ediție îngrijită, prefață și note de Ion Roman, volumul I, București, Editura pentru Literatură, 1967.

Pop Reteganul, Ion, *Amintirile unui școlar de altădată*, Text îngrijit, studiu introductiv și glosar de Ion Apostol Popescu și Serafim Duicu,București, Editura Tineretului, 1969.

Pop Reteganul, Ion, *Cari copii frecuentează scola mai neregulat?*, în „Convorbiri pedagogice", nr.1, anul I, Iunie, p. 15.

Pop Reteganul, Ion, *Medalioane literare (Pagini de publicistică)*, Ediție, prefață, cronologie și note de Constantin Cubleșan, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2009.

Pop Reteganul, Ion, *Povestiri*. Antologie, prefață, cronologie și repere critice de Ion Buzași, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2013.

Pop Reteganul, Ion, *Povestiri din viața țăranilor români*, Biblioteca poporală a Asociațiunii, Sibiu, nr. 28, 1908.

Pop Reteganul, Ion, *Programa pentru adunarea materialului literaturii populare*, în „Gazeta Transilvaniei", Brașov, nr. 229, 1887, p.3.

Pop Reteganul, Ion, *Someș, Someș, apă lină. Folclor publicat și inedit de pe Someș*, Antologie și studiu introductiv de Liviu Păiuș, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2015.

Popescu, Ion Apostol, *Viața lui Ion Pop Reteganul*, cu o prefață de Ion Agîrbiceanu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965.

VIRGIL IERUNCA- THE ATTEMPT TO FIND THE CREATIVE SELF

Marinela-Viorica Sabou (Ţuculete)
PhD, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The volume Poems of Exile signed by Virgil Ierunca saw the light of the pattern in a series of exile magazines such as Notebook of longing, Limits or Ethos, and then it was published in Humanitas Publishing House. The poems included in this volume were extended between 1951 and 1996, so for a period of 45 years marked by the time spent by Virgil Ierunca in exile, overwhelmed by the longing for the country, by the attempt to self-know, to use the word as a fighting weapon.
The volume is an invitation to meditation of the human destiny, of the values that the man notices, dramatically, in the moments of fulfillment. It is a lyric of religious inspiration, of a soul in the drama of the search for the being, "of a poet caught in the net of his split destiny, between the homeland left behind as a hope and the existential nihilism of the one who doubts everything and everything".
The variant of the Notebooks of longing, the volume of poems is about the excessive internalization and the distrust in the word that returns in the form of the regression to silence. The lyrical discourse seems at times ambiguous, at other times is taken from boocks, and the metaphor is always presented. Like Blaga, Virgil Ierunca is a seeker of signs and signs to be able to discover the path of destiny or the change brought by the present and the future. The idea of the great passage that Lucian Blaga also takes up must not be negociated more the reason for silence. The hypostasis of the lyrical self belongs to Orpheus who arouses to the reader when reading the lyrics the feeling of alienation, incurable melancholy and endless wandering.
The lyrics are crossed by lively motifs, metaphors, symbols of extinction of wandering or loneliness, observing a modernization of poetic discourse, a clear approach to modern poetry, building a typical self with which the reader can always enter into a relation of sympathy: "all the lyrical selves in modern poetry are nothing but constructions some fictions that are realized only by the participation of the reader to whom a certain I is induced, through the help of the text". However, the book develops the theme of the captive world, of existential anguish, because the poet is a kind of a man who is wandering on twisted roads, on locked doors, in the labyrinth of darkness, where only words illuminate and give hope: "a hope of the haunted resurrection beyond words.

Keywords :search, meditation, interiorization, reflective self, word

Poezia modernă se constituie ca o poezie autoreflexivă prin introducerea conceptului de *eu liric*. Acesta este individualitatea creatoare, instanţa ce intermediază relaţia dintre autorul empiric şi cititorul abstract, *o fiinţă de hârtie*, vocea interioară a creatorului. Nicolae Manolescu susţine importanţa şi rolul mărcilor lexico-gramaticale în procesul de actorializare a subiectului enunţiator, instanţă distinctă de poetul însuşi, aşa cum declară: „...poetul nu vorbeşte în numele său despre lume, ci recurge la magia unei persoane gramaticale care îşi posedă lumea neconfundabilă."[1] Metamorfozele poeziei reprezintă metamorfozele eului poetic. Proiectându-se într-o colectivitate, eul liric are posibilitatea de a-şi disimula atitudinile, trăirile personale, ceea ce conduce la ştergerea sau diminuarea individualităţii sale.

Deşi este cunoscut mai mult ca eseist, Virgil Ierunca a dezvăluit şi o altă latură de seamă a personalităţii sale scriitoriceşti, aceea reprezentată de poet, odată cu apariţia la Humanitas a *Poemelor de exil*, urmată de o serie de tălmăciri din operele scriitorilor fancezi, arătând orientarea autorului pentru literatura franceză contemporană. Poeziile lui Virgil Ierunca pot fi citite ca un fel de căutare a fiinţei, cu neliniştile şi frământările fiinţei aflate departe de ţară, un suflet în căutarea sinelui, aşa cum declară profesorul Mircea Popa: „...

[1] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 103

poezia sa vine să reîntregească cu partea lipsă confesiunile din jurnal. În timp ce aceasta dădea seama mai ales de trăirile, de respirările și hemoragiile de suprafață ale celui preocupat să noteze în grabă evenimente și întâmplări trăite care se sustrag în chip firesc presiunii timpului, notațiile sale poetice pot fi citite ca un adevărat jurnal liric în măsură să dea seama de mișcarea curenților de adâncime"[2].

Poezia *Știință* a fost publicată în anul 1955 și încă din primul vers ne atrage atenția un indice acvatic. Un element spațial creează o simetrie la nivel compozițional *pe malurile Rinului*, cuvintele fiind folosite cu sensul lor propriu și *în matca de sânge a Rinului* în care se observă prezența unei metafore. Motivul *stelei* și cel *al magilor* atrag atenția asupra temei acestei poezii: drumul cunoașterii, al căutării adevărului. Impresia că steaua călăuzitoare s-a ascuns doar pentru el face ca eul liric să constate că „Steaua s-a ascuns încă o dată și numai pentru mine" (*Știință,* vol. *Poeme de exil,* p.18), dar căutarea e continuă: „O caut mereu după ce am găsit-o aruncată în lumi" (*Știință,* vol. *Poeme de exil,* p.19). Prezența magilor pe care o simte ca pe o necesitate este sugerată prin folosirea repetiției *Magii, magii ...* pe care îi numește *părinții mei de noapte* sau *frații mei de cruce*. Absența acestora e derutantă pentru cel care are nevoie de o călăuză, de un mentor pe drumul descoperirii unei noi lumi, motiv pentru care, referindu-se la această situație, numește „Somnul magilor, cenușă de stele ude" (*Știință,* vol. *Poeme de exil,* p.19). Cei apropiați, frații, părinții trec în lumea de dincolo, *se urcă la cer*, numai urmașul rămâne singur, privind *matca de sânge a Rinului* în care se odihnesc rămășițele acestora. Versul final constituie o concluzie a celor asupra cărora a reflectat, ajungând la convingerea că omul trebuie să se descurce singur pe cărările vieții, oricare ar fi țelul pentru care caută, cercetează și luptă. Se observă că prezentul și viitorul îi dau sentimentul de perisabil al ființei umane, de individ aflat în situația de a-și pierde identitatea și rădăcinile.

Poezia *De unde până unde*, publicată în anul 1958, are în centrul discursului liric lexemul *cuvânt*, purtător al sensului tuturor lucrurilor care ne înconjoară, al gândurilor și impresiilor față de lumea interioară și cea exterioară ființei: „Vestesc tot înlăuntru, afară e tot noapte / În mine numai cercuri, iscoade de aramă" (*De unde până unde,* vol. *Poeme de exil,* p.20). Motivul *nopții* și cel al *șarpelui* revine și în aceste versuri. Lumea, tot ceea ce se află „dincoace de vămi" este o „lume strâmtă" peste care plutește același „fum de sare" (*De unde până unde,* vol. *Poeme de exil,* p.20), ceea ce determină eul liric să sondeze mai mult adâncurile sufletului, să cugete asupra existenței: „Târcol îmi dă rostirea de tot ce este a fi" (*De unde până unde,* vol. *Poeme de exil,* p.20), să se detașeze de tot ceea ce-l înconjoară: „Tăgăduind pământul să scap de greutate / Să fiu ușor ca roua și să vorbesc în rai" (*De unde până unde,* vol. *Poeme de exil,* p.20). Salvarea o vede în lumea de dincolo, unde să se așeze după ce va fi sosit „ceasul primirii de cuvânt" (*De unde până unde,* vol. *Poeme de exil,* p.20). Cuvintele din câmpul lexical al *rostirii* apar frecvent în text: *numirea, vorbă, graiul, grăit, chemare, rostirea*. Limbajul metaforic, ambiguu uneori, este presărat cu comparații: *să fiu ușor ca roua* sau epitete: *desăvârșită vorbă* (antepus), *timp nou, adevărat* (dublu), inversiunea *unde grăit-a graiul*, personificarea *târcol îmi dă rostirea*.

Misiunea pe care și-o asumă în poezia *Fire*, publicată în anul 1967, este aceea de a atrage atenția asupra unei posibile decăderi, prin orice mijloace: „Păzesc vremea de rugină / Îngrop florile-n grădină" (*Fire,* vol. *Poeme de exil,* p.37). Nu și-a schimbat și nu-și va schimba crezul inițial, fiind convins că judecata celor din jur nu va fi unanimă: „De-am făcut, de n-am făcut / Dorm în apă de-nceput" (*Fire,* vol. *Poeme de exil,* p.37). E convins că are cheia istoriei unei lumi care și-a ales un drum nesigur, sub nefaste influențe: „Povestea lumii e-ntr-un sân / În sânul sânului stăpân" (*Fire,* vol. *Poeme de exil,* p.37). În ciuda ambiguității

[2] Mircea, Popa, *Virgil Ierunca sau poezia ca jurnal interior*, [Virgil Ierunca, *Poeme de exil*, București: Humanitas, 2001], în *Steaua*, 53, nr. 6, 2002, p. 56-57

limbajului, se pot distinge unele idei, iar elementele de versificație aduc, de data aceasta, un plus de muzicalitate versurilor: rima împerecheată, ritmul iambic și măsura de 7-8 silabe, apropiindu-le de creațiile populare în versuri.

În creația *Douăzeci*, publicată în 1967, versul inițial: „Mă strig și nu mă aud" (*Douăzeci,* vol. *Poeme de exil,* p.38) deschide un monolog liric prin care eul liric își dezvăluie sieși, chiar dacă nu primește un răspuns, toate gândurile, sentimentele, temerile, încercările, victoriile și eșecurile. Totul se țese în jurul temei timpului, motiv pentru care folosește termeni precum: *noapte, zi, clipele, ani*. Pe aripile acestuia, apare el, omul care luptă să trăiască în mod corect fiecare stare: „Cu brâu de in mă încing / Să nu-mi putrezească inima" (*Douăzeci,* vol. *Poeme de exil,* p.38) învârtindu-se în „Cercul vicios / Ca un țap" (*Douăzeci,* vol. *Poeme de exil,* p.38)

Drumul până la împlinirea unui ideal este lung, dar perseverența e importantă: „Cad pe gânduri / Și pornesc din nou / De jos în sus" (*Douăzeci,* vol. *Poeme de exil,* p.38). Vorba ce are puterea de a schimba destine *țipătul* ce are menirea „Să murmure cu neliniștea / Bărbătește" (*Douăzeci,* vol. *Poeme de exil,* p.38). Înțelegerea vremurilor din cei *douăzeci de ani pe drumuri* îl fac să cerceteze, să se consulte până și cu *păsările cerului* sau cu *fiarele pământului* și astfel ajunge la concluzia că *păcatele* sunt cele care au provocat toate relele, iar rugăciunea este și ar trebui să fie pe buzele tuturor: „Cred într-unul Dumnezeu răzvrătitorul ... , " (*Douăzeci,* vol. *Poeme de exil,* p.38), dar până și puterea divină pare a-și fi întors fața de la noi, ajungând să credem până și „În urechea-i ce nu mai aude (*Douăzeci,* vol. *Poeme de exil,* p.38). Căutarea de sine și strigătul divinității sunt singurele semne ale unui univers împietrit care nu mai știu nici calea nici spre lumină, nici spre sfințenie: „ruga este a singurătății și a nevoii de Dumnezeu, iar poetul sinte acut durerea, suferința, neputința umană ..."[3].

Poezia *Noaptea aceasta*, publicată în 1968, este inspirată de o anume stare de letargie pe care o constată în jurul său: „Nimeni nu mai încearcă nici acum nici aici / Jocul întineritor al fulgerului" (*Noaptea aceasta,* vol. *Poeme de exil,* p.41). Succesiunea generațiilor *din semințe în semințe* este urmărită tocmani pentru a vedea *ceasul și cumpăna* pentru a putea trece *marea mai roșie decât soarta*. *Noaptea* este cuvântul cheie al poeziei și acestuia i se asociază imaginea creată pe baza unei metafore semnificative „Lepră de noapte blestem stătător" (*Noaptea aceasta,* vol. *Poeme de exil,* p.41). Toate deranjează ordinea universală, încât *Se aude timpul căzând,* iar speranța însăși moare: „Inima îngerului a încetat să bată" (*Noaptea aceasta,* vol. *Poeme de exil,* p.41).

O caracteristică a expresivității textului poetic *Acolo*, publicat în 1969, este ambiguitatea termenilor care suscită semne de întrebare în cazul unei interpretări a nuanțelor. Cert este că se reia ideea curgerii timpului constatându-se *monotonia genezelor* care are drept consecință faptul că „Morții sunt singuri" (*Acolo,* vol. *Poeme de exil,* p.43)., iar cei care vin „Se nasc morți în clipa totală" (*Acolo,* vol. *Poeme de exil,* p.43). Deși există motive, lupta, încercarea de a lupta stagnează încă deoarece lumea este într-o căutare veșnică: „Sângele își caută un stăpân în care să curgă" (*Acolo,* vol. *Poeme de exil,* p.43), iar metafora *Somnul somnului* sugerează această stare în care toate se derulează sub „Cerul negru de August" (*Acolo,* vol. *Poeme de exil,* p.43).

Coordonatele pe care se desfășoară discursul liric în poezia *Inel*, publicată în 1969, sunt prezentul, trecutul și viitorul. Motivele centrale sunt, de data aceasta, *vulturul* și *șarpele,* iar referirea la eul liric se face prin persoana a II-a: *Vei fi tânăr, odihnă vei fi* cu caracter de generalizare. Nu lipsesc elementele spațiale celeste: văzduhul, luna și soarele, denumit meraforic *unicul cerc al lumii* și cele terestre: pământ, piatră, apa și focul. Ideea continuării existenței în univers a ființei este exprimată prin versurile: „N-o va lua de la capăt decât focul

[3] Pănăzan, Maria-Daniela, *op. cit.*, p. 233

/ Imobil, se va arde numai pe sine / Nu va exista nici cenușă nici risipire / Ci numai roua puterii neîncepute" (*Inel,* vol. *Poeme de exil,* p.44)

În poezia *Ucenicie*, publicată în 1969, strofele cu număr inegal de versuri (7,7,5,4) nu atrag, la nivel formal, decât printr-o rimă imperfectă și măsura variabilă a versurilor, ceea ce-i oferă poetului o mai largă posibilitate de a-și exprima trăirile, regretul. Cuvântul *Ucenicie* din titlul poeziei este reluat și la începutul strofei a treia, prin acesta eul liric asumându-și o anumită ipostază, aceea a începătorului care are multe de învățat și mai puține de dăruit. Tocmai de aceea, poezia debutează astfel: „N-am ce să vă dau ... " (*Ucenicie,* vol. *Poeme de exil,* p.45), reconfirmându-și atitudinea printr-o potențială *Mila duhului*. Promisiunea neonorată încă „Vă făgăduisem cântecul" (*Ucenicie,* vol. *Poeme de exil,* p.45) cântec pe care-l definește metaforic „Metamorfoza muritoare a gândului" (*Ucenicie,* vol. *Poeme de exil,* p.45) a întâmpinat piedici: „Dar sângele refuză să curgă" (*Ucenicie,* vol. *Poeme de exil,* p.45) și mai ales i s-au opus acele *Sărbători negre* care „Țin lanț lanțul luminii" (*Ucenicie,* vol. *Poeme de exil,* p.45).

În sfârșit, un text ce respectă rigorile versificației tradiționale este *Temei ars,* publicat în 1969, cu versuri grupate în catrene, măsura de 7-8 silabe, ritmul trohaic și rima împerecheată ce creează o anume muzicalitate, apropiind-o de creațiile populare. Tonul confesiv dezvăluie prezența eului liric într-un spațiu mai puțin confortabil *Grădina mea de piatră* și într-o stare de melancolie generată de faptul că „Numai amintirea trece / Șarpe-ascuns în pacea rece" (*Temei ars,* vol. *Poeme de exil,* p.46). Ideea morții este respinsă pentru că aceasta nu și-a încheiat misiunea pe care și-a asumat-o: „Du-te și te fă sfârșit / Ca să-ncep ceasul rodit" (*Temei ars,* vol. *Poeme de exil,* p.46).

Convingerea eului poetic este aceea că totul este sub așteptările sale: „Lumea nu mai are nume / Nici proverbul spus de mume" (*Temei ars,* vol. *Poeme de exil,* p.46), orice încercare de înțelegere a lumii eșuând: „De ridic somnu-n lumină / Taina pleacă de la cină" (*Temei ars,* vol. *Poeme de exil,* p.46), concluzia fiind aceea că mereu rămâne un semn de întrebare la care se așteaptă răspuns: „Numai întrebarea știe / Ce n-am fost, ce n-o să fie" (*Temei ars,* vol. *Poeme de exil,* p.46). Se observă că „în poemele sale domină reprezentările depresive și creionarea unui univers instabil, în permanentă metamorfoză, surprins într-un timp de extremă concentrare și sugestie"[4].

Poezia *Întâlnire*, publicată în 1969, debutează cu o autodefinire a propriei persoane: „Eu, zeul discursului negru" (*Întâlnire,* vol. *Poeme de exil,* p.47), vizând latura ce privește comunicarea acestuia cu semenii care îl face să simtă adesea *gloria arsurii*. Caută o explicație pentru o lume în care *se turbură apele* sau există, probabil, *o eroare a marilor vânturi* ceea ce face ca totul să moară, să nu evolueze, în ciuda unor reale posibilități: „Cerul moare senin" (*Întâlnire,* vol. *Poeme de exil,* p.47).

Totuși viața își continuă rostul *în această regală primejdie* revenindu-se, ciclic, asupra acelorași lucruri pe care le enumeră într-o subtilă antonimie: *lumină / lacrimă, flori / cărbune, fântâni / stele,* totul pe fundalul timpului ireversibil „o cometă de cântec" (*Întâlnire,* vol. *Poeme de exil,* p.47), dar care, în trecerea lui, va face un popas în clipa în care va străluci „focul aprins de zeii întorși acasă" (*Întâlnire,* vol. *Poeme de exil,* p.47). Așadar, fericirea alături de tristețe, pământul mână-n mână cu cerul și el, omul aflat departe de locurile sale în care se va întoarce, cândva, biruitor.

În poezia *Caligrafie*, substantivul nearticulat din titlu este reluat în sintagma *marea caligrafie a păianjenilor*, într-o poezie cu structură astrofică ce se încheie cu o interogație retorică: *Ce mai faci?* Totul pare pus sub semnul întrebării, totul pare a nu se respecta, chiar regulile general valabile: „Merii nu leagă / Pecetea-i ruptă / Nici tu postu-nici tu rostu-" (*Caligrafie,* vol. *Poeme de exil,* p.49) de unde și multe propoziții negative ce au rolul de a

[4] Mircea, Popa, *op. cit.*, p. 56-57

accentua această idee. Un semn de speranță este doar seninul cerului descris într-o propoziție exclamativă: *Ce albastru e ceru'*, chiar dacă apartenența la modernism, atât prin formă cât și prin conținut nu impune folosirea semnului exclamării.

În prima strofă a poeziei *Obol*, publicată în 1970, cuvântul cheie este *sărbătoarea*, susținut de termenii *procesiunile* și *vinul*. Liniștea ce se degajă din a doua strofă pentru cei aflați „pe pragul unei alte tăceri" (*Obol,* vol. *Poeme de exil,* p.50) este aparentă, deoarece totul se proiectează pe un *vânăt solstițiu, idolul cu belciugul în sânge* fiind un pericol iminent. Atmosfera din prima strofă este reluată în al treilea catren prin comparația „Zidurile erau moi ca o pâine caldă" (*Obol,* vol. *Poeme de exil,* p.50) ori prin epitetul metaforic *replici de miere*. Concluzia formulată în ultima strofă „Totul era gata pentru înălțarea de frig" (*Obol,* vol. *Poeme de exil,* p.50) sugerează o așteptare înfrigurată în care sacrificiul nu-i era străin nimănui.

Un prag între două lumi apare în poezia *Afară*, publicată în 1971, lumi aflate pe maluri diferite. Observăm că e greu de trecut pentru ambele tabere, de vreme ce doar pe „Cei rămași pe malul celălalt / Corăbii îi așteptau" (*Afară,* vol. *Poeme de exil,* p.51). Se simte accentul biblic prin metafora mâinii întinse asociate cu *o muzică-naltă, murmur de fructe viitoare, o speranță în față*. Întrebările retorice: „Cum să reînnoiești începutul?" sau „Se mai arată oare minunea?" (*Afară,* vol. *Poeme de exil,* p.51) subliniază frământările poetului care găsește cel mai potrivit îndemn pentru a se ajunge la o situație acceptabilă: „Dă foc ideilor / Să se nască iar apele / Să se aprindă iar focul" (*Afară,* vol. *Poeme de exil,* p.51). Dorința de implicare în acest demers este sugerată în ultimele versuri: „Ideea e una / Am văzut-o n-am uitat-o / Vreau să-i dau cuvântul" (*Afară,* vol. *Poeme de exil,* p.51).

Publicată în 1971, poezia *Ospățul vag* subliniază sentimentul de incertitudine ce domină aceste versuri. Lipsa unor trăiri prin toate simțurile, inclusiv cel al vederii, ar fi pentru poet o dovadă a existenței în acest spațiu în care se simte asemenea unui rătăcitor.

Substantivul *Insulă* din titlul poeziei intitulate astfel, publicată în 1971, sugerează un loc diferit din cele din jur, nou prin felul în care s-a format, dar supus distrugerii „Va arde, va arde această insulă nouă" (*Insulă,* vol. *Poeme de exil,* p.53). Și în această situație, în opinia poetului, va rămâne amintirea celor care vor fi gata, la *orice țipăt de pasăre* să reia *spada și coasa* și *amintirea focului* produs de aceștia.

O analiză subtilă a propriei existențe apare și în poezia *Târziu*, precum și întrebarea din final, când *M-am uitat înapoi*(*Târziu,* vol. *Poeme de exil,* p.57), după cum mărturisește, dacă trebuia să facă tot ceea ce a făcut. O stare de incertitudine exprimată prin alternarea enunțurilor afirmative: „Am pus întrebarea-n fereastră" (*Târziu,* vol. *Poeme de exil,* p.57). cu cele negative: „Și n-am aprins-o" (*Târziu,* vol. *Poeme de exil,* p.57) urmată de justificarea acestei atitudini: „Că m-am temut de foc" (*Târziu,* vol. *Poeme de exil,* p.57), se desprinde din versurile următoare în care apar și consecințele pe care le întrevede: „M-am tras singur pe roată – lege / Ca să mor fără lumânare" (*Târziu,* vol. *Poeme de exil,* p.57). Ar dori să o ia de la capăt, dar constată, privind în urmă că *e prea târziu*, lăsând totuși o portiță deschisă acțiunii: „Lăsați-mă să mă mai gândesc" (*Târziu,* vol. *Poeme de exil,* p.57).

În poezia *Absență*, ideea rătăcirii, a desprinderii de matcă, este exprimată și în aceste versuri în care drumul pe care a pornit cândva este considerat *greșeală de aur* chiar dacă este bătut de vânturi și nevoit să cânte cu *remușcarea îngerilor*. Niciodată nu este sigur dacă „E mereu prea devreme" (*Absență,* vol. *Poeme de exil,* p.59) sau „E mereu prea târziu" (*Absență,* vol. *Poeme de exil,* p.59) și care este, de fapt, menirea sa: „Ce ape solemne curg pentru mine" (*Absență,* vol. *Poeme de exil,* p.59). Absența pe care o întrevede este momentul în care *inima bate pe sub pământ,* dar invocând-o se bucură să trăiască și să se bucure de fiecare clipă (Carpe diem): „Absență-extaz, îndurată absență / Binecuvântează acest aici, acest acum" (*Absență,* vol. *Poeme de exil,* p.59).

În poezia *Somnul vişinilor*, publicată în 1978, drumul spre lumea de dincolo al tuturor vieţuitoarelor, aşterne o adâncă tăcere. Totul s-a schimbat: „Copiii şi-au îngropat rugăciunea” (*Somnul vişinilor,* vol. *Poeme de exil,* p.60), iar oamenii nu mai au unde să stea, unde să plângă, pentru că „ne-au pierdul drumurile” (*Somnul vişinilor,* vol. *Poeme de exil,* p.60). O stare de derută *sub plutitoarele ape,* în *noaptea din lucruri* şi chiar în spaţiul celest unde „Carul-Mare a înghiţit trei stele” (*Somnul vişinilor,* vol. *Poeme de exil,* p.60) devine o dominantă a felului de a gândi a celui care ar vrea să moară din nou: „La răspântia nespusă / Unde dorm vişinii / Unde nu rămân pietrele” (*Somnul vişinilor,* vol. *Poeme de exil,* p.60), iar soarele nu-şi mai justifică prezenţa, motiv pentru care formulează îndemnul *Dezrădăcinaţi soarele*.

Poezia *Numărul opt*, publicată în 1972, debutează cu o constatare: „Totdeauna a fost miezul nopţii” (*Numărul opt,* vol. *Poeme de exil,* p.62) şi apoi continuă cu un dialog cu fiinţa împreună cu care formează un cuplu: „Ţi-aduci aminte? Mi-aduc aminte” (*Numărul opt,* vol. *Poeme de exil,* p.62), un dialog asupra căruia se aşterne tăcerea asupra trecutului: „Şi-am început să tăcem ca o inimă într-o memorie” (*Numărul opt,* vol. *Poeme de exil,* p.62). Cuvântul, esenţa comunicării este mereu invocat: „Mereu ne aşteaptă cuvintele / Nu le potrivim / Le deschideam doar uşa” (*Numărul opt,* vol. *Poeme de exil,* p.62). Sufletele celor duşi revin pentru a fi cântărite, alungând somnul, în aşteptarea unei noi dimineţi când „Începe călătoria / Aceeaşi / grabnică suire / Întoarcere-n lacrimă” (*Numărul opt,* vol. *Poeme de exil,* p.62). Moartea este respinsă, susţinându-se ideea reînvierii din propria cenuţă, prin invocarea păsării Phoenix.

În poezia *Trecere*, publicată în 1973, motivul podului susţine ideea trecerii dintr-o lume în care *pădurea e arsă* spre *partea cealaltă* de care ne ferim cât putem, revenind *înapoi la-nceput*.

Textul *La umbra unului* cuprinde cuvântul *exil* încă din primul vers alături de *mirare*, mirare pentru că „lumina cea dreaptă îşi ascunde faţa” (*La umbra unului,* vol. *Poeme de exil,* p.65). Cuvântul însuşi este asociat ideii spusului, iar lucrurile devin amintire odată cu trecerea timpului, urmând să revină, cândva *la umbra unului*.

Poezia modernă *Neutru*, publicată în 1980, marcată prin prezenţa ingambamentului pare a fi o artă poetică prin folosirea lexemelor: *consoanele, cartea, metafora*. Limbajul este metaforic, adesea greu de descifrat: „adulterul pământului” (*Neutru,* vol. *Poeme de exil,* p.66), „coada unui zeu mut” (*Neutru,* vol. *Poeme de exil,* p.66), „cartea dezvăţăturii”(*Neutru,* vol. *Poeme de exil,* p.66), dar se foloseşte şi repetiţia *zidul meu, zidul meu* sau comparaţia *cartea desvăţăturii e deschisă ca o ţară pierdută*.

Textul poetic *Identitate*, publicat în 1996, este un discurs poetic a cărui temă este iubirea ce duce la o adevărată identitate la nivel spiritual. Lirismul este întărit de folosirea persoanei a II-a singular, marcă a adresării directe: *te chem, să fii, tu eşti, deschide-te* şi a persoanei I, marca subiectivităţii: *eu mi-amintesc*. Ideea de cuplu este sugerată de folosirea persoanei I plural, din versul „Ne-a logodit lumina-n noapte” (*Identitate,* vol. *Poeme de exil,* p.67) şi de metafora *osânda împreună*. La acest nivel cunoaşterea este şi trebuie să fie reciprocă: „Deschide-te să poţi cinsti mirarea / Osânda împreună – aceasta e lucrarea / Iar pui cuvânt lângă cuvânt / Desmărginito, cine sunt?”(*Identitate,* vol. *Poeme de exil,* p.67).

Versurile luiVirgil Ierunca sunt dominate de motive de inspiraţie religioasă, de rugăciune ca unică şansă de comunicare, iar perspectiva filozofică e prezentă mereu şi adâncită printr-un vizionarism de amploare, de o reflexivitate tragică, de o sobră gravitate. Prin poezie, Virgil Ierunca, a găsit modalitatea de a da frâu liber frământărilor sufleteşti într-o limbă curat românească, descoperind vibraţia cosmică a însingurării şi pe cea a examenului metafizic în căutarea rosturilor unui destin individual.

BIBLIOGRAPHY

1. Behring, Eva, *Scriitori din exil 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, traducerea din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.
2. Cistelecan, Alexandru. *Violon d'Ingres*. În: Alexandru Cistelecan. Al doilea top. Braşov : Aula, 2004, p. 64-66.
3. Corbea, Ileana. *Dialoguri esenţiale cu Virgil Ierunca într-o convorbire despre literatura exilului şi revistele ei.* [Interviu cu Virgil Ierunca]. În: Jurnalul literar, 9, nr. 21-24, 1998, p. 1, 12.
4. Havriliuc, Nicolae. Virgil Ierunca - o mărime românească a lucidităţii. În: Nicolae Havriliuc. Imperfecţiunea evenimentului. Bucureşti : Pandora, 1993, p. 110-113.
5. Ionescu, Al. Th., *Datoria ţipătului. [Virgil Ierunca, Româneşte]*. În: Calende, 3, nr. 4, 1993, p. 7.
6. Manolescu, Florin. *Între amintire şi uitare. [Virgil Ierunca, Românește*]. În: Luceafărul, nr. 36, 4 sep. 1991, p. 5.
7. Mănescu, Florin, Alexandru, *Limitele lui Virgil Ierunca*, România literară, 2017.
8. Mușina, Alexandru, Eseu asupra poeziei moderne, Chișinău, Editura Cartier, 1977, p. 148-149
9. Opăriuc, Loredana. Virgil Ierunca - *Poeme din exil*. În: Convorbiri literare, 140, nr. 10, 2006, p. 78-79.
10. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 103
11. Pănăzan, Maria-Daniela. *Motive şi elemente religioase la poeţii români din exil*. [Aron Cotruş, Vintilă Horia, Horia Stamatu, George Uscătescu, Ştefan Baciu, Sergiu Grossu, Nicu Caranica, Ioan I. Mirea, Costache Ioanid, Lidia Ionescu Stăniloae, Al. Busuioceanu, Virgil Ierunca]. În: Discobolul, 11, nr. 124-125-126, 2008, p. 227-247.
12. Popa, Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca, scriitori români din exil*, București, Editura Globus, 1998.
13. Popa, Mircea. *Virgil Ierunca sau poezia ca jurnal interior*. [Virgil Ierunca, Poeme de exil, Bucureşti : Humanitas, 2001]. În: Steaua, 53, nr. 6, 2002, p. 56-57.
14. Spiridon Cassian Maria. *Virgil Ierunca, o conştiinţă critică a exilului*. În: Viaţa românească, 95, nr. 12, 2000, p. 50-59.